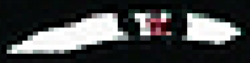
МИШЕЛЬ

# УЭЛЬБЕК



## Г. Ф. ЛАВКРАФТ: ПРОТИВ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА ПРОТИВ ПРОГРЕССА

У-ФАКТОРИЯ

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Мишель Уэльбек, один из самых читаемых современных авторов, взял на себя труд проанализировать — в весьма нестандартной, «размышляющей» манере — творчество другого, прославленного писателя начала XX века, Говарда Филлипса Лавкрафта. Уэльбек прослеживает жизненный путь странного человека и странного сочинителя, намеренно строившего свою жизнь в контрасте с современной ему литературной модой и социальными сдвигами — будь то расовая терпимость или всеобщее стремление к обогащению. Его жутковатая, изотерическая, перегруженная образами и риторикой проза может с успехом претендовать на звание антипрозы: антикоммерческая, антипопулярная, антибанальная.


- Мишель Уэльбек
- Часть первая
- Ритуальная литература
- Часть вторая
- Беритесь за рассказ как за лучезарное самоубийство
- Не дрогнув вымолвите жизни Нет с большой буквы
- Итак, вы видите мощный собор
-
- Проследим схему интегрального бреда
- Тот, кто потеряется
- Часть третья
- Антибиография
- «Я, естественно, незнаком
- Шок от Нью-Йорка
- Расовая ненависть
- Как мы можем научиться
- Против мира, против жизни
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10

# Мишель Уэльбек

# Г.Ф.Лавкрафт: против человечества, против прогресса

## Предисловие

Когда я начинал писать это эссе (наверное, где-то к концу 1988 года), я находился в таком же положении, как многие десятки тысяч читателей. Обнаружив рассказы Лавкрафта в 16-летнем возрасте, я тут же ушел с головой во все его сочинения, имевшиеся по-французски[1]. Позднее — с убывающим интересом — я ознакомился с продолжателями мифа Ктулху, равно как и с авторами, с которыми Лавкрафт чувствовал близость (Дансейни, Роберт Говард, Кларк Эштон Смит). Время от времени, довольно часто, я возвращался к «старшим текстам» Лавкрафта; они продолжали иметь для меня странную притягательность, противоречащую моим остальным литературным вкусам; я абсолютно ничего не знал о его жизни.

С отступом времени мне кажется, что я написал эту книгу как своего рода первый роман. Роман с одним-единственным персонажем (самим Г. Ф. Лавкрафтом); роман с тем ограничительным требованием , что все факты, все процитированные тексты должны приводиться точно; но, в своем роде, все же роман. Первое, чем я был поражен, узнавая Лавкрафта, это его абсолютный материализм. В противоположность множеству почитателей и комментаторов, он никогда не считал свои мифы, свои теогонии, свои «древние расы» ничем кроме как чистым творением воображения. Другой источник моего большого удивления — это его маниакальный расизм. Никогда, читая его описания тварей из ночного кошмара, я бы не подумал, что пищу для них дают человеческие существа из реальности. Анализ расизма в литературе с полвека сосредоточен на Селине; случай Лавкрафта между тем более интересный и более характерный. Интеллектуальные построения, аналитический разбор вырождения и упадка играют у него роль весьма и весьма второстепенную. Творец фантастического, и один из самых великих, он с грубой прямотой возводит расизм к его первоистоку, истоку самому глубокому: страху. Его собственная

жизнь может служить примером в этом отношении. Джентльмен из провинции, убежденный в превосходстве своих англосаксонских корней, к другим расам он испытывает всего лишь отстраненное пренебрежение. Время, прожитое им в бедных рабочих кварталах Нью-Йорка, все изменит. Эти инородные твари делаются конкурентами, ближними, врагами, стоящими выше его, вероятно, в области грубой силы. Тогда-то, в заходящем все дальше исступлении мазохизма и ужаса, и начинаются призывы к побоищу.

Перенос, выходит, полный. Вообще немногие из писателей, включая наиболее утвердившихся в литературе воображения, делают так мало уступок реальному. Лично я не пошел, явным образом, за Лавкрафтом в его отвращении к реализму любого вида, в его гадливом неприятии любого предмета, имеющего отношение к деньгам или сексу; но я, может, многие годы спустя извлек пользу из тех строчек, где хвалил его за то, что он «взорвал рамки традиционного повествования», систематически используя термины и научные понятия. Его оригинальность, в чем бы она ни состояла, казалась мне как никогда грандиозной. Я писал в свое время, что в Лавкрафте есть нечто такое, что «не вполне литература». Впоследствии я получил тому странное подтверждение. Во время, в которое я надписывал автографы, раз за разом ко мне подходили молодые люди и просили подписать эту книгу. Лавкрафта они обнаружили посредством игр, ролевых и компьютерных. Они его не читали и даже не собирались этого делать. Тем не менее, что любопытно, они хотели — по ту сторону литературного текста — больше узнать о самом человеке и о том, каким способом он построил свой мир.

Эта необычайная мощь создателя Вселенной, эта провидческая способность, вероятно, слишком поразили меня в свое время и помешали мне (единственное мое сожаление!) отдать должную дань стилю Лавкрафта. Стиль его письма на самом деле проявляется не только в гипертрофичности и горячке бреда; иногда у него бывает и совершенно исключительные тонкость, прозрачная глубина. Так обстоит дело, в частности, с новеллой «Тот, кто нашептывает во мраке», которую я опускаю в своем эссе и в которой встречаются абзацы, к примеру, как этот:

«Был, притом, некий странно успокоительный штрих космической красоты в гипнотизме ландшафта, где нездешне мы подымались и опускались. Время терялось позади в лабиринтах, и вокруг нас цветущими волнами распростиралась лишь стихия волшебной страны и заново обретенное очарование ушедших столетий — купы древних деревьев, луговины, не тронутые увяданьем, окаймленные яркими соцветиями осени, и далеко

вразброс одна от другой темнеющие небольшие усадьбы, укромно умостившиеся среди великанских деревьев под отвесными обрывами, заросшими духовитым можжевелом и луговым мятликом. Даже солнечный свет принимал обаяние неотмирности, как если бы некая особая атмосфера или восхищенностъ окутывали всю эту область. Ничего подобного я прежде не видел, если не считать волшебных панорам, иногда составляющих дальний план у итальянских примитивистов. Содома и Леонардо провидели такие пространства, но лишь вдали и в сводчатые прозоры ренессансных аркад. Теперь мы собственной своею особой внедрялись в средоточье картины, и в той некромантии я находил, казалось, ту вещь, которую я то ли знал от рождения, то ли получил по наследству и которую я вечно и тщетно искал». Здесь мы присутствуем в момент, когда крайняя острота чувственного восприятия очень близко подходит к тому, чтобы вызвать изменение в философском восприятии мира; иначе говоря, здесь мы — в присутствии поэзии.

МИШЕЛЬ УЭЛЬБЕК, 1998

# Часть первая
# ДРУГАЯ ВСЕЛЕННАЯ

*«Надо, может быть, много страдать,*
*чтобы оценить Лавкрафта...»*
*Жак БЕРЖЬЕ*

Жизнь мучительна и обманна. Незачем, следовательно, писать новые реалистические романы. Насчет реальности — мы уже знаем, что это такое и не имеем особенного желания узнавать больше. Человечество как оно есть вызывает у нас не более чем умеренное любопытство. Все эти «замечания» столь изумительной остроты, эти «положения», эти анекдоты... Как только книга снова закрыта, все это с успехом утверждает нас в чувстве эдакого легкого отвращения, которое и без того насквозь пропитывает любой день из «реальной жизни».

А теперь послушаем Говарда Филлипса Лавкрафта:

> «Мне так опротивело человечество и весь мир, что у меня не лежит интерес ни к чему, если только оно не содержит двух убийств на страницу, не меньше, или не толкует о несказанных ужасах из запредельных пространств».

Говард Филлипс Лавкрафт (1870—1937). «Нам нужно эффективное противоядие от реализма всех видов.»

Когда любят жизнь, то не читают. Впрочем, не особенно ходят и в кино. Что там ни говори, доступ к миру художественного остается за теми, кого немножко тошнит.

А Лавкрафта — его гораздо больше чем немножко тошнило. В 1908 году, в восемнадцатилетнем возрасте, он становится жертвой того, что диагностируют как «нервный упадок», и погружается в оцепенелый ступор, который продлится с десяток лет. В возрасте, когда его старые школьные товарищи, нетерпеливо отвернувшись от уходящего детства, окунаются в жизнь, как в чудесное и небывалое приключение, он затворяется у себя, ни с кем, кроме своей матери, не разговаривает, всякое утро отказывается вставать, всякую ночь бродит в шлафроке.

Притом он даже не пишет.

Что он делает? Может быть, он там что-то почитывает. Точно

это даже неизвестно. По сути, его биографам приходится сознаваться, что знают они маловато и что, по крайней мере, между восемнадцатью и двадцатью тремя годами он, по всей видимости, не делает абсолютно ничего.

Затем мало-помалу, между 1913 и 1918 годами очень медленно положение улучшается. Мало-помалу он восстанавливает контакт с человеческим родом. Это было нелегко. В мае 1918 года он пишет Альфреду Галпину: «Я лишь наполовину живой; большая часть моих сил уходит на то, чтобы сидеть и ходить; моя нервная система в состоянии полного расстройства, и я в совершенном отупении и апатии, если только не натыкаюсь на что-нибудь, что меня особенно интересует».

Бесполезно, в сущности, предаваться психодраматическим воспроизведениям. Ибо Лавкрафт — человек ясного сознания, умный и искренний. Нечто вроде цепенящего ужаса обрушилось на него в переломный момент восемнадцатилетия, и он прекрасно знал причину этого. В одном из писем 1920 года он ностальгически окунается в свое детство. Его маленькая железная дорога с вагончиками, сделанными из картонок... Каретный сарай, где он устроил свой театр марионеток. И далее — его садик, для которого он сам вычертил план и разбил аллейки; орошаемый системой канавок, прорытых его руками, сад располагался террасками вокруг маленькой лужайки с солнечным циферблатом, помещенным в центре. Это, говорит он, было «моим отроческим королевством».

Затем идет пассаж, который завершает письмо:

> «Тогда я увидел себя и понял, что я слишком взрослый, чтобы получать от этого удовольствие. Безжалостное время наложило на меня свою нещадную лапу, и мне минуло семнадцать. Болъшие мальчики не играют в кукольных домиках и миниатюрных садиках, и я должен был, полный печали, отступиться от моего мира в пользу мальчика помладше, пребывавшего по другую сторону. И с той поры я больше не копался в земле, не прокладывал тропок и дорог; эти действия слишком связаны для меня с глубоким сожалением, поскольку быстротечной радости детства больше никогда не поймать. Взрослый возраст — это ад».

Взрослый возраст — это ад. Перед лицом такой категоричной позиции «моралисты» нашего времени будут, вероятно, издавать туманно-неодобрительное ворчание, выжидая момент, чтобы ввернуть свои непристойные намеки. Вполне может быть —

серьезно — что Лавкрафт не мог стать взрослым; но одно можно сказать определенно: что еще больше он этого не хотел. И, принимая в расчет те ценности, какие царят во взрослом мире, на него вряд ли можно за это сердиться. Принцип реальности, принцип удовольствия, конкурентоспособность, постоянная гонка с преследованием, секс и вкладывание денег... нечему петь аллилуйю.

А Лавкрафт, он знал, что у него нет ничего общего с этим миром. И он играл, теряя с каждым ходом. В теории, да и на практике. Он потерял детство, он точно так же потерял веру. Мир внушает ему отвращение, и он не видит причин предполагать, что вещи могут предстать по-другому, в лучшем ракурсе. Он почитает религии за такие же «слащавые иллюзии», вышедшие из употребления благодаря развитию знания. В редчайшие для него периоды хорошего настроения он, наверное, говорил о «зачарованном круге» религиозного исповедания; но это круг, из которого он, во всяком случае, чувствует себя изгнанным.

На свете мало людей, до такой степени пропитанных, пронизанных до костей абсолютным отрицанием всякой человеческой надежды. Вселенная — не более чем мимолетная комбинация элементарных частиц. Символ перехода к хаосу. Который в конце концов поглотит ее. Человеческий род исчезнет. Появятся другие расы и в свой черед исчезнут. Небеса станут холодными и пустыми, с пробивающимся слабым светом наполовину мертвых звезд. Которые — да-да, и они тоже — исчезнут. Все исчезнет. И человеческие поступки столь же свободны и лишены смысла, как свободное движение элементарных частиц. Добро, зло, мораль, чувства? Чистые «викторианские выдумки». Есть только эгоизм. Холодный, ненарушаемый и блистающий.

Лавкрафт вполне сознает определенно угнетающий характер этих заключений. Как он об этом пишет в 1918 году, «всякий рационализм склонен к умалению ценности и значения жизни и к уменьшению общего количества человеческого счастья. Во множестве случаев правда может стать причиной самоубийства или, по крайней мере, вызвать почти самоубийственную депрессию».

Его материалистические и атеистические убеждения не видоизменятся. В одном письме за другим он возвращается к ним с явно мазохистским наслаждением.

Разумеется, жизнь не имеет смысла. Но и смерть тоже. И это одна из истин, от которых кровь стынет, когда перед вами открывается вселенная Лавкрафта. Смерть его героев не имеет никакого смысла. Она не приносит никакого успокоения. Она

отнюдь не позволяет завершить повесть. Неумолимо ГФЛ уничтожает своих персонажей, не подсказывая мысли ни о чем другом, как о расчленении марионетки. Безразличный к этим плачевным перипетиям, космический страх продолжает расти. Он расширяется и организуется. Великий Ктулху просыпается ото сна.

Что такое этот великий Ктулху? Комбинация электронов, как и мы. Ужас у Лавкрафта строго материален. Но очень возможно по свободной превратности космических сил, что великий Ктулху обладает мощью и способностью действовать, значительно превосходящими наши. В чем a priori ничего особо обнадеживающего нет.

Из своих путешествий в сомнительных краях несказанного Лавкрафт вернулся, не неся нам добрых вестей. Может, и так, подтверждает он нам, что-то такое и впрямь таится и порою дает себя обнаружить за завесой реальности. Что-то отвратительное, по правде сказать.

Возможно, что, действительно, за пределами ограниченной сферы нашего восприятия есть другие живые существа. Другие создания, другие расы, другие понятия и другой разум. Некоторые среди этих существ, вероятно, намного превосходят нас по интеллекту и знаниям. Но это не обязательно добрая весть. Что заставляет нас думать, что эти создания, столь отличающиеся от нас, как-то обнаруживают природу духовную? Ничто не позволяет предполагать нарушения универсальных законов эгоизма и злобы. Смешно воображать, что на краю космического пространства нас ожидают существа, исполненные мудрости и благожелательства, чтобы повести нас к некой гармонии. Чтобы представить себе, как они поведут себя с нами, если мы вступим с ними в контакт, стоит лучше припомнить, как мы обращаемся с «низшими по интеллекту» тварями, какими являются кролики и лягушки. В лучшем случае, они служат нам пищей; а также частенько мы убиваем их ради простого удовольствия убивать. Таков, предупреждает нас Лавкрафт, правдивый прообраз наших будущих отношений с «чужаками по разуму». Может быть, наиболее совершенные человеческие экземпляры удостоятся чести под конец угодить на стол препаратора; вот и всё.

И ничто во всем этом не будет, опять же, иметь никакого смысла.

Для человека конца XX столетия этот космос отчаяния абсолютно «свой». Эта мерзостная Вселенная, где страх громоздится расходящимися кругами вплоть до чудовищного откровения, эта Вселенная, где для нас вообразима единственная судьба, быть перемолотыми и пожранными, безусловно

распознается как наш умственный мир. И для того, кто одним быстрым и точно введенным щупом хочет зондировать состояние умов, успех Лавкрафта это уже сам по себе симптом. Сегодня как никогда мы можем подписаться под тем изложением взглядов, каким открывается «Артур Джермин»: «Жизнь - мерзостная штука; и на заднем плане, за всем тем, что мы о ней знаем, мелькают проблески дьявольской правды, которая делает ее мерзостнее для нас в тысячу крат».

Однако парадокс в том, что мы бы предпочли эту Вселенную, какую ни на есть мерзостную, нашей реальности. В этом, безусловно, мы те читатели, каких Лавкрафт ждал. Мы читаем его рассказы точно в том расположении духа, какое заставило его их написать. Сатана или Ньярлафотеп, неважно, но мы не выдержим ни минуты реализма сверх. И если все договаривать, Сатана несколько обесценен своими затянувшимися отношениями со стыдливыми уловками наших заурядных грешков. Лучше Ньярлафотеп, холодный, злой и нечеловеческий, как лед. Суббъхаккуа Ньярлафотеп!

Хорошо понятно, почему чтение Лавкрафта составляет парадоксальное утешение для души, которой опротивела жизнь. Можно, в сущности, рекомендовать это чтение всем, кто по той ли, иной причине, дошли до того, чтобы питать настоящую неприязнь к жизни во всех ее видах. В некоторых случаях происходит значительная нервная встряска, вызванная первым чтением. В полном одиночестве мы улыбаемся, начинаем напевать арии из опереток. Изменяется, в общей сложности, взгляд на существование.

С тех пор как вирус был занесен во Францию Жаком Бержье, увеличение количества читателей оказалось значительным. Как большинство зараженных, сам я получил ГФЛ в шестнадцатилетнем возрасте через одного «друга». Шок был еще тот. Я не знал, что литература так может. И впрочем, я в этом все же не убежден. В Лавкрафте есть нечто такое, что не вполне литература.

Чтобы удостовериться в том, рассмотрим прежде всего тот факт, что добрых пятнадцать писателей (среди которых можно назвать Фрэнка Белкнапа Лонга, Роберта Блоха, Лина Картера, Фреда Чеппелла, Огаста Дер-лета, Дональда Уондри...) посвятили все или часть своего творчества развитию и обогащению мифов, созданных ГФЛ. И не украдкой, втихую, но совершенно явным образом. Преемственная связь даже систематически усиливается употреблением тех же самых слов, которые, таким образом, обретают силу заклятий (безлюдные холмы к западу от Аркхэма, университет Мискатоника, город Ирэм многоколонный... Р'льих,

Сарнат, Дагон, Нъярлафотеп... и, верх всей неслыханности, святотатственный Necronomicon, название которого можно выговаривать лишь вполголоса) . Йа! Йа! Шубъ-Ниггураф! козлица о тысяче козлят!

В эпоху, которая ценит оригинальность как высшее качество в искусстве, этому явлению есть чем удивить. По сути, как это кстати подчеркивает Франси Лакассэн, ничего такого не отмечалось со времен Гомера и эпических средневековых поэм. Тут мы имеем дело, и это нужно смиренно признать, с тем, что называется «основополагающий миф».

# Ритуальная литература

Создать великий популярный миф — это значит создать ритуал, которого читатель с нетерпением ждет, к которому он возвращается снова и снова с возрастающим удовольствием, каждый раз отдаваясь соблазну нового повторения в слегка других выражениях, что ощущается им как новое углубление.

Поданные таким образом, эти вещи кажутся почти примитивными. И однако, в истории литературы удачи редки. На самом деле это отнюдь не легче, чем создать новую религию.

Чтобы представить себе, о чем идет речь, нужно самому прочувствовать то ощущение фрустрации, какое охватило Англию после смерти Шерлока Холмса. У Конан Дойла не было выбора: ему пришлось воскресить своего героя. Когда же, сраженный смертью, он сам «сложил свое оружие», чувство покорной печали снизошло на мир. Предстояло довольствоваться полусотней существующих «Шерлок Холмсов» и читать их, и перечитывать неустанно. Предстояло довольствоваться продолжателями и комментаторами. С улыбкой смирения принимать неизбежные (и порою забавные) пародии, храня в сердце ностальгию по невозможному продолжению центрального звена, абсолютного средоточия мифа. Старый армейский сундучок из Индии, в котором будто бы нашелся чудом сохранившийся неизданный «Шерлок Холмс»...

Лавкрафту, восхищавшемуся Конан Дойлом, удалось создать миф такой же популярный, такой же живучий и неотразимый. Эти двое, скажут, обладали замечательным талантом рассказчика. Конечно. Но речь о другом. Ни Александр Дюма, ни Жюль Верн не были посредственными рассказчиками. Тем не менее ничто в их творчестве не приближается к уровню сыщика с Бейкер-стрит.

Истории о Шерлоке Холмсе сконцентрированы вокруг одного персонажа, тогда как у Лавкрафта не встречается ни одного настоящего человеческого экземпляра. В этом, конечно, важная, очень важная разница; но по-настоящему не существенная. Ее можно сравнить с той, что отделяет религии теистические от религий атеистических. Черту, действительно глубинную, которая их сближает, черту, собственно религиозную, определить куда труднее — и даже подступиться к ней лицом к лицу.

Небольшая разница, которую можно также отметить, — минимальная для истории литературы, трагическая для личности — та, что Конан Дойл имел не один случай убедиться, что он создает важнейшую мифологию. Лавкрафт же нет. В минуту, когда он умирает, у него есть отчетливое впечатление, что его

творчество вместе с ним канет в Лету.

Между тем у него уже есть ученики. Но он их не считает за таковых. Он, разумеется, ведет переписку с молодыми писателями (Блох, Белкнап Лонг...), но вовсе не обязательно советует им вступать на то же поприще, что и он. Он не принимает позы ни мэтра, ни образца для подражания. Их первые пробы пера он принимает с деликатностью и скромностью примерной. Он станет для них настоящим другом, учтивым, предупредительным и добрым; но никогда — властителем дум.

Абсолютно не способный оставить письма без ответа, пренебрегая преследованием должников, когда ему не платят за его редакторские труды, систематически недооценивая вклад соавторства, вносимый им в те рассказы, которые без его участия даже не увидели бы свет, — всю свою жизнь Лавкрафт вел себя как истинный gentleman.

Конечно, он хотел стать писателем. Но он не дорожит этим превыше всего. В 1925 году, в минуту уныния, он замечает: «Я почти решился не писать больше рассказов, но попросту грезить, когда бываю к этому склонен, не останавливая себя ради такой вульгарной вещи, как переложение моих грез для публики, состоящей из свиней. Я пришел к выводу, что литературные цели не приличествуют джентльмену; и что писательство должно почитаться ничем иным, как неизысканным искусством, которому должно предаваться без упорядоченности и с разборчивостью».

К счастью, он будет продолжать, и его важнейшие рассказы — те, что появились после этого письма. Но до самого конца он пребудет, прежде всего, «благорасположенным престарелым джентльменом, уроженцем Провиденса (Род Айленд)». И никогда, никогда в жизни — профессиональным писателем.

Парадоксальным образом личность Лавкрафта чарует отчасти потому, что его система ценностей полностью противоположна нашей. До глубины души расист, откровенный реакционер, он восхваляет пуританские запреты и, что весьма очевидно, считает отвратительными «прямые эротические проявления». Решительный противник коммерции, он презирает деньги, считает демократию вздором и прогресс — иллюзией. Слово «свобода», столь дорогое американцам, заставляет его лишь невесело усмехаться. Всю свою жизнь он будет хранить тот типично аристократический презрительный подход к человечеству вообще, соединенный с исключительной добротой к отдельному человеку.

Как бы там ни было, все, кто имели дело с Лавкрафтом как отдельные люди испытали огромную грусть при известии о его смерти. Роберт Блох, например, писал: «Знай я правду о

состоянии его здоровья, я бы на коленях приполз в Провиденс, чтобы увидеть его». Огаст Дерлет посвятит остаток своей жизни тому, чтобы собрать, оформить и предать посмертной публикации фрагменты сочинений ушедшего друга.

И благодаря Дерлету и некоторым другим (но прежде всего благодаря Дерлету), творение Лавкрафта увидело свет. Сегодня оно предстает перед нами, как величественный барочный ансамбль, расположенный протяженными пышными ярусами, как последовательность концентрических кругов, расходящихся от коловращающегося средоточия абсолютного ужаса и восторга.

— Первый круг, самый внешний: письма и стихотворения. Лишь частично опубликованы, еще более частично переведены. Письма и правда впечатляют: их около пяти тысяч, некоторые из них по тридцать, а то и сорок страниц. Что касается стихотворений, полного их перечня не существует по сей день.

— Второй круг составили бы те рассказы, к которым Лавкрафт причастен, при условии, что написание их с самого начала было задумано в форме сотрудничества (как, например, с Кеннетом Стерлингом или Робертом Барлоу), будь оно так, что Лавкрафт предоставил автору воспользоваться своей редактурой (примеров чрезвычайное множество; соавторство Лавкрафта — величина переменная, иногда доходящая до полного переписывания текста).

Сюда можно добавить новеллы, написанные Дерлетом на основе записей и фрагментов, оставленных Лавкрафтом[2].

— С третьим кругом мы приступаемся к новеллам, собственно написанным Говардом Филлипсом Лавкрафтом. Здесь, конечно, каждое слово наперечет; все целиком опубликовано по-французски, и не приходится больше надеяться, чтобы их число расширилось.

— Наконец, мы можем беспристрастно очертить четвертый круг, абсолютную сердцевину мифа ГФЛ, состоящую из того, что лавкрафтианцы из самых одержимых продолжают называть, словно помимо воли, его «старшими текстами». Перечислю их чистого удовольствия ради с датой написания:

«Зов Ктулху» (1926)
«Краски из космоса» (1927)
«Ужас Данвича» (1928)
«Тот, кто нашептывает во мраке» (1930)
«На горах безумия» (1931)
«Сны в ведьмином доме» (1932)
«Тень над Иннсмутом» (1932)
«Бездна времен» (1934)[3]

Над архитектурным ансамблем, задуманным Лавкрафтом, нависает, кроме того, подобно туманно-изменчивой среде, странная тень его собственной личности. Может быть, сочтут за раздутую, и даже болезненную, ту атмосферу культа, которая облекает этого человека, его поступки и повадки, самые краткие его строки. Но иначе посмотрят на дело, это я гарантирую, лишь только с головой окунутся в его «старшие тексты». Человека, который одаривает такими дарами, естественно окружать культом.

Последующие поколения лавкрафтианцев от этого не отступались. Как оно всегда происходит, фигура «затворника из Провиденса» стала теперь такой же мифической, как и его творения. И что попросту изумительно, все попытки демистификации потерпели провал. Никакая «приближенная к подлиннику» биография не сумела развеять ауру бередящей странности, что окутывает этого человека. И Спраг де Камп в конце пятисотстраничной монографии признается: «Я не совсем понял, кто был такой Г. Ф. Лавкрафт». Каким образом его ни рассматривай, Говард Филлипс Лавкрафт был действительно совершенно особенным человеческим существом.

Творчество Лавкрафта сравнимо с гигантской машиной грез неслыханного масштаба и силы действия. В его литературе нет ничего от сдержанности, от покоя; воздействие на сознание читателя сказывается с лютой, пугающей брутальностью; и если оно и развеивается, то лишь с опасной неспешностью. Предприятие с перечитыванием не поведет к сколько-нибудь заметному изменению; разве что, в конце концов, доведет до того, что спросишь себя: как же он это делает?

В этом вопросе, в особом случае ГФЛ, нет ничего ни обидного, ни смешного. В самом деле — чем характерно его творчество по отношению к «нормальному» литературному творчеству, так это тем, что ученики чувствуют и, по крайней мере теоретически, могут, взяв в точных пропорциях «ингредиенты», указанные мэтром, получить результаты того же или лучшего свойства.

Никто никогда всерьез не рисовал себе возможности продолжать Пруста. Лавкрафта — да. И речь идет не просто о каком-то творчестве второго порядка, под знаком дани признания или пародии, но истинно о продолжении. Что является уникальным случаем в истории современной литературы.

Роль генератора грез, которую играл ГФЛ, не ограничивается, впрочем, литературой. Его творчество, по крайней мере, в той же мере, что и творчество Р. Е. Говарда, хотя и более подспудным

образом, привело к глубокому обновлению в области фантастической иллюстрации. Даже рок-музыка, осторожная, как правило, по отношению к литературным делам, пожелала отдать ему дань признания — сила признала силу, мифология мифологию. Относительно того, что написанное Лавкрафтом подразумевает для области архитектуры или кино, это совершенно очевидно для восприимчивого читателя. Речь идет, безусловно, о построении новой Вселенной.

Отсюда значимость заложеных в основу кирпичей и технологии кладки. Чтобы продолжало сказываться воздействие на окружающую среду.

# Часть вторая
# ТЕХНОЛОГИЯ НАТИСКА

Поверхность земного шара ныне предстает покрытой сетью с ячейками разной величины, целиком изготовленной человеческими руками.

В этой сети циркулирует кровь общественной жизни. Перевозка людей, товаров, продуктов питания; сложные коммерческие операции, поручения на продажу, поручения на покупку, сталкивающаяся информация, более строгий интеллектуальный или эмоциональный обмен... Этот нескончаемый поток опьяняет человечество, влюбленное в трупной гальванизм своей собственной деятельности.

Там, однако, где ячеистое плетение ослабевает, странные реальности подают о себе знать искателю, «жадному до знания». Повсюду, где человеческая деятельность приостанавливается, повсюду, где есть белое пятно на карте, на арену выходят древние боги, готовые снова занять свое место.

Как в той ужасающей пустыне внутренней Аравии, Руб-аль-Халид, откуда вернулся где-то в 731 году, после десяти лет полного одиночества, магометанский поэт по имени Абдуль-аль-Хазред. Разуверившись в исповедании ислама, дальнейшие годы он посвятил составлению нечестивой и богопротивной книги, мерзейшего Necronomicon'a. (несколько копий которого на протяжении веков избежали костра) , до того как быть пожранным средь белого дня незримыми чудовищами на рыночной площади Дамаска.

Как на неизведанных плоскогорьях северного Тибета, где вырожденческие чо-чо кумиропоклонничают, подрягиваясь перед неизрекаемым божеством, кого они титулуют «Ветхий днями».

Как в этой исполинской протяженности южного Тихоокеанья, где неожиданные вулканические судороги порой исторгают на свет парадоксальные реликты, свидетельства скульптуры и геометрии вовсе не человеческой, перед которыми апатические и коварные туземцы архипелага Туамоту простираются со странными пресмыкающимися движениями тела.

На перекрестьях своих коммуникационных путей человек построил гигантские уродливые мегаполисы, где каждый, изолированный в анонимной квартире посреди многоквартирного дома, в точности похожего на другие такие же, считает себя безусловным центром земли и мерой всех вещей. Но под

норками, выкопанными этими землеройющими насекомыми, очень древние и очень могущественные существа медленно просыпаются ото сна. Они были уже в каменноугольный период, они были уже в триасовый и пермский; они знали писк первого млекопитающего, узнают они и хрип агонии последнего.

Говард Филлипс Лавкрафт не был теоретиком. Как хорошо заметил Жак Бержье, введя материализм в самое сердце ужасов и чудесного, он породил новый жанр. Больше не стоит вопроса верить или не верить, как в рассказах о вампирах и оборотнях; нет другого возможного объяснения, нет лазейки. Никакая фантастика не оказывается менее психологической, менее оспоримой.

Однако похоже, что он не отдавал себе полного отчета в том, что он делает. Он, может, и посвятил очерк в сто пятьдесят страниц области фантастического. Но, по перечитывании «Ужасное и сверхъестественное в литературе» немного разочаровывает; если уж говорить все, остается даже впечатление, что книга слегка устарела. И понимаешь в конце концов почему: просто потому, что она не учитывает вклада самого Лавкрафта в область фантастического. Из нее многое узнаешь о широте его культуры и о его вкусах; из нее узнаешь, что он восхищался По, Дансейни, Макеном, Блэквудом; но по ней не угадать того, что он напишет.

Написание этого очерка относится к 1925—1926 годам, как раз непосредственно перед тем, как ГФЛ приступает к серии своих «старших текстов». В этом, возможно, больше чем совпадение; наверное, он чувствовал необходимость, конечно, несознательную, возможно, даже бессознательную, хотелось бы скорее сказать, органическую, перебрать в памяти все, что было сделано в области фантастического, прежде чем разнести это вдребезги, пустившись по радикально новым путям.

В поисках сочинительских технологий, использованных Лавкрафтом, мы могли бы также попытаться искать указаний по его письмам, комментариям, советам, которые он обращал своим молодым адресатам. Но и здесь результат озадачивает и разочаровывает. Прежде всего, потому что Лавкрафт учитывает индивидуальность своего собеседника. Он всегда начинает, пытаясь понять, что хотел сделать автор; и дальше он высказывает лишь советы точные и конкретные, строго применительные к новелле, о которой толкует. Больше того, ему часто случается подавать рекомендации, которые он первый сам и обходит; он может дойти до того, что советует «не злоупотреблять такими прилагательными, как чудовищный, неназываемый, неизрекаемый, неизъяснимый...» Что, когда

читаешь его самого, довольно-таки удивительно. Единственное фактически указание общей значимости находится в одном письме от 8 февраля 1922, адресованном Фрэнку Белкнап Лонгу: «Я никогда не пытаюсь написать историю, но дожидаюсь, пока истории потребуется быть написанной. Когда я намеренно берусь за работу, чтобы написать рассказ, результат оказывается серым и низкокачественным».

Между тем Лавкрафт неравнодушен к вопросу о приемах сочинительства. Как Бодлера, как Эдгара По, его завораживает мысль, что жесткое приложение определенных схем, определенных формул, определенных симметрии должно обладать силой, позволяющей достичь совершенства. И он попытается даже сформировать это впервые как понятие в небольшой рукописи всего в тридцать страниц, озаглавленной «Книга Разума».

В первой части, очень сжатой, он дает общие советы, как написать новеллу (фантастическую ли, нет ли). Далее он пробует установить типологию «базовых элементов устрашающего, имеющих полезное применение в повествовании ужасов». Что касается последней части произведения, куда более длинной, она состоит из заметок, распределенных во времени между 1919 и 1935 годами, каждая из которых содержит, как правило, по одной фразе и может служить отправной точкой для фантастического повествования. С обыкновенной для него щедростью Лавкрафт охотно одалживал эту рукопись своим друзьям, советуя им не смущаться и воспользоваться тем или иным отправным посылом в их собственных произведениях.

Эта «Книга Разума» действительно оказывается, самое главное, удивительным, стимулирующим воображение средством. Она содержит зачатки головокружительных идей, девять десятых которых никогда не были развиты ни Лавкрафтом, ни кем бы то ни было другим. И в своей слишком краткой теоретической части она дает подтверждение того высокого представления, какое Лавкрафт себе составил о фантастическом, о его безусловной общезаконности, о его тесной связи с базовыми элементами человеческого сознания (в качестве «базового элемента устрашающего» мы, например, имеем: «Все идет, поступью неудержимой и загадочной, к некоему року»).

Но с точки зрения сочинительских приемов, используемых ГФЛ, мы не больше в курсе дела, чем были. Если «Книга Разума» может предоставить кирпичи для фундамента, она не дает нам никакого указания по способу кладки. И вероятно, было бы слишком этого требовать от Лавкрафта. Трудно и, может быть, невозможно обладать его гением и вместе с тем интеллектом его

гения.

Чтобы попытаться больше об этом узнать, ничего не остается, кроме одного — самого, впрочем, логичного: погрузиться в написанные ГФЛ прозаические тексты. Прежде всего в его «старшие тексты», те, что написаны в последние десять лет его жизни, где он присутствует во всей полноте своих возможностей. Но также и в предшествующие тексты; в них будет видно, как рождаются одно за одним средства его искусства, точно как музыкальные инструменты, которые пробуются по очереди в беглых соло, прежде чем ввергнуться tutti в горячку сумасшедшей оперы.

# Беритесь за рассказ как за лучезарное самоубийство

Классическое представление о фантастическом повествовании можно было бы резюмировать нижеследующим образом. В начале абсолютно ничего не происходит. Персонажи купаются в банальном и глупеньком счастье, самым подходящим символом чего оказывается семейная жизнь страхового агента в американском пригороде. Дети играют в бейсбол, жена бренчит на фортепьянах, и т. д. Все прекрасно.

Потом мало-помалу множатся и опасным образом накладываются друг на друга почти незначительные происшествия. Глянец банальности растрескивается, оставляя свободное поле для тревожащих догадок. Неумолимо силы зла вторгаются в антураж.

Нужно подчеркнуть, что такая концепция в конце концов породила результаты действительно впечатляющие. Как на достижение, можно сослаться на новеллы Ричарда Матесона, который на пике своего мастерства находил явное удовольствие в выборе антуража, законченного в своей банальности (супермаркеты, станции техобслуживания...), описанного умышленно прозаическим и бесцветным стилем.

Говард Филлипс Лавкрафт бесконечно далек от такого подхода к рассказу. У него нет ни «банальности, которая растрескивается», ни «начальных происшествий, почти незначительных»... Все это его не интересует. У него нет ни малейшей охоты посвящать ни тридцать страниц, ни даже три описанию семейной жизни среднего американца. Он лучше будет документально обосновываться на чем угодно — на атцековских ритуалах или на анатомии земноводных — но только не на обыденной жизни.

Рассмотрим, чтобы внести ясность в суть дела, первые абзацы одной из самых неочевидных удач Матесона, «Кнопки»:

> «На пороге был оставлен пакет: квадратная картонка, обвязанная простой резинкой, с написанным от руки адресом: „Мистер и миссис Артур Льюис, 217 Е 37-я Улица, Нью-Йорк". Норма подобрала его, повернула ключ в замке и вошла. Наступала ночь.
>
> Поставив жариться отбивные из молодого барашка, она приготовила себе мартини с водкой и уселась, чтобы распечатать пакет.

> В нем она обнаружила управляющее устройство с кнопкой, прилаженное на фанерном ящичке. Кнопку защищал стеклянный колпак. Норма попробовала его поднять, но он был закреплен наглухо. Она перевернула ящичек и увидела сложенный листок бумаги, приклеенный скотчем ко дну. Вот что она прочла: „М-р Стюард будет у вас сегодня вечером в двадцать часо″».

Теперь вот зачин «Зова Ктулху», первого из лавкрафтовских «старших текстов»:

> «По моему разумению, одна из вящих благостынь, оказанная нам небесами, это неспособность человеческого сознания поставить во взаимосвязь все то, что оно в себе таит. Мы живем островком благодушествующего невежества на лоне черного океана бесконечности, и нам не предначертано дальних путешествий. Науки, из которых каждая клонит в свою особую сторону, причинили нам по сю пору не слишком большое зло; но настанет день, когда синтез их разобщенных познаний откроет нам ужасающие перспективы реальности и того пугающего места, какое мы в ней занимаем: тогда откровение это сведет нас сума, если только мы не избегнем этой гибельной ясности, чтобы укрыться в покое новых сумеречных веков».

Самое малое, что можно сказать, — это что Лавкрафт открывает свои карты. На первый взгляд это скорее помеха. И действительно факт, что мало кто, будь он любителем фантастики или нет, смог бы отложить новеллу Матесона, не узнав, что там с этой проклятой кнопкой. Лавкрафт же нет — он скорее склонен избирать своих читателей с самого начала. Он пишет для аудитории фанатиков; аудитории, которую он наконец обрел через несколько лет после смерти.

На более глубоком, скрытом плане в методе фантастического повествования с медленно идущим развитием между тем присутствует недостаток. Обнаруживает он себя, как правило, лишь по прочтении нескольких произведений, написанных в одной и той же струе. Умножая происшествия, больше двусмысленные, нежели устрашающие, читательское воображение дразнят, не удовлетворяя по-настоящему; побуждают его уноситься в полет. А это всегда опасно — оставлять воображение читателя на свободе. Ибо оно очень даже может само прийти к жутким выводам; жутким по-настоящему. И в ту минуту, когда

автор через пятьдесят страниц трудоемкого приготовления преподносит нам тайну своего последнего ужаса, случается, что мы слегка разочарованы. Мы ожидали худшего.

В лучших своих рассказах Матесон сумел отвести опасность, вводя на последних страницах некое философское или моральное измерение, настолько несомненное, настолько берущее за душу и уместное, что новелла в целом сразу же высвечивается по-другому, светом смертной печали. Что не мешает самым удачным его рассказами быть довольно короткими.

Лавкрафт же с легкостью пускается в новеллы по пятьдесят или по шестьдесят страниц, а то и больше. На вершине своих художественных средств он нуждается в достаточно обширном пространстве, чтобы разместить в нем все элементы своей грандиозной машинерии. Нагромождение пароксизмов, составляющее архитектуру «старших текстов», не смогло бы удовлетвориться дюжиной страниц. И «Дело Чарльза Декстера Уорда» достигает размеров короткого романа.

Что касается «финального занавеса», столь милого сердцам американцев, то он, как правило, если и интересует его, то очень мало. Ни одна новелла у Лавкрафта не замыкается сама на себя. Каждая из них — это незавершенный фрагмент ужаса, и он вопиет. Следующая новелла подхватывает страх читателя ровно с того же самого места, чтобы дать ему новую пищу. Великий Ктулху неистребим, даже если опасность и устранена на время. В своем обиталище в Р'лихъ под океаном он снова примется ждать, и грезить наяву:

> Кто в Вечности спит, тот не мертв навечно
> И в чужедальний век смерть постигнет смертность.

Верный своей логике ГФЛ со смущающей энергией практикует то, что можно было бы назвать силовой атакой. И он питает предрасположение к варианту, каким является атака теоретическая. Мы приводили цитаты из «Артура Джермина» и «Зова Ктулху». Столько лучезарных вариаций на тему: «Оставь надежду всяк сюда входящий». Напомним еще эту, по праву знаменитую, которой открывается «По ту сторону стены сна»:

> «Я часто спрашивал себя, находит ли большая часть людей хоть когда-нибудь время задуматься о грозном значении некоторых снов и о том скрытом мире, какому они принадлежат. Несомненно, для большинства наши ночные видения это не более чем бледные и иллюзорные

> отображения того, что с нами приключалось наяву (угодно это или нет Фрейду с его детски-наивным символизмом); тем не менее среди них есть и другие, чей ирреальный характер не допускает никакого банального истолкования, чье впечатляющее и несколько тревожащее действие навевает мысль о возможности кратких промельков сферы существования умозрительной, столь же важной, как и жизнь физическая, и однако отделенной от нее преградой, почти непреодолимой».

Иногда гармонической уравновешенности фраз он предпочитает определенную брутальность, как в «Чудовище на пороге», с такой вот вводной фразой: «Это правда, что я всадил шесть зарядов в голову своему лучшему другу, и, однако, надеюсь, настоящим повествованием я докажу, что убийца его не я». Но он всегда выбирает стиль, противоположный банальности. И размах его средств не перестает нарастать. «Превращение Хуана Ромеро», новелла 1919 года, начинается так: «О событиях, развернувшихся 18 и 19 октября на шахте в Нортоне, я бы предпочитал умалчивать». Еще очень невыразительная и прозаическая, эта атака обладает, однако, тем достоинством, что возвещает тот блистательный удар молнии, каким открывается «Бездна времен»[4], последний из «старших текстов», написанный в 1934 году: «После двадцати лет ночных страхов и кошмаров, спасаясь лишь отчаянной верой в баснословность происхождения некоторых моих впечатлений, я не пожелал бы ручаться за истинность обнаруженного, как я думаю, мною в Западной Австралии, в ночь с 17 на 18 июля 1935 года. Есть небезосновательная надежда, что пережитое мною было полностью или частично галлюцинацией — для чего действительно имелось причин в преизбытке; и все же реалистичность этого была столь чудовищной, что порою всякая надежда кажется мне несбыточной».

Удивительно то, что после подобного начала ему удается поддерживать повествование на плане неистовства, идущего по наклонной вверх. Но у него, и это согласны признать и злейшие хулители, было довольно-таки незаурядное воображение.

Его персонажи, напротив, не выдерживают. В этом — единственный настоящий изъян его приема брутальной атаки. Читая его новеллы, часто спрашиваешь себя, почему герои тратят столько времени, чтобы постичь природу ужаса, который им угрожает. Нам они кажутся откровенно тупыми. И в этом есть

истинная сложность. Ибо, с другой стороны, если бы они понимали, что готовится произойти, ничто не могло бы им помешать бежать, преследуемым отвратительным ужасом. Что должно произойти лишь в конце рассказа.

Было ли у этого решение? Возможно. Можно себе представить, что его персонажи, хотя и полностью осознавая мерзейшую реальность, с которой им надо столкнуться, тем не менее решаются это сделать. Такая брутальная смелость была, наверное, слишком чужда темпераменту Лавкрафта, чтобы он мог решиться ее описывать. Грэм Мастертон и Лин Картер предпринимали попытки в этом направлении, правда, довольно-таки малоубедительные. Но такая вещь тем не менее кажется представимой. Можно помечтать о приключенческом мистическом романе, где герои, обладая крепостью и стойкостью персонажей Джона Букана, сталкивались бы с ужасной и чудесной вселенной Говарда Филлипса Лавкрафта.

# Не дрогнув вымолвите жизни Нет с большой буквы

Безусловная ненависть к миру вообще, отягощенная особой неприязнью к современному миру. Вот как в упрощенном виде представляется подход Лавкрафта.

Многие писатели посвящали свое творчество уточнению мотивов этого правомерного неприятия. Только не Лавкрафт. Для него ненависть к жизни существует до всякой литературы. К этому он не вернется. Отвержение реализма во всех его проявлениях составляет предварительное условие вхождения в его вселенную.

Если мы будем определять писателя не соответственно темам, которые он затрагивает, а соответственно тому, что он оставляет в стороне, тогда мы признаем, что Лавкрафт стоит совершенно особняком. На самом деле, во всем его творчестве мы не найдем ни малейшего намека на два факта, значимость которых, как правило, все согласны признать: это секс и деньги. Действительно, ни малейшего. Он пишет ровно так, как если бы этих вещей не существовало. И это доведено до такой степени, что, когда женский персонаж вмешивается в повествование (что происходит всего-навсего два раза), испытываешь странное ощущение причудливости, как если бы ему неожиданно взбрело в голову описывать какого-нибудь японца.

В свете столь радикального искоренения некоторые критики, конечно же, заключили, что все его творчество на самом деле начинено особо животрепещущими сексуальными символами. Другие субъекты того же интеллектуального пошиба произнесли диагноз «латентная гомосексуальность». На которую ничто не указывает — ни в его переписке, ни в его жизни. Еще одна безынтересная гипотеза.

В одном письме юному Белкнапу Лонгу Лавкрафт с величайшей определенностью высказывается по этим вопросам в связи с «Томом Джонсом» Филдинга, которого он считал (увы, справедливо) вершиной реализма, то есть посредственности:

> «Одним словом, дитя мое, стиль письма этот я полагаю беззастенчивым стремлением к тому, что есть самого низменного в жизни, и рабским переложением пошлых событий с непристойным ощущением какого-нибудь привратника или матроса. Ведает Бог, мы можем повидать довольно скотов на всяком скотном дворе и

> понаблюдать за всеми тайнами пола в сношении коров и кобыл. Когда я взираю на человека, я хочу лицезреть свойства, кои подымают его до человеческого состояния, и риторические фигуры, кои придают его поступкам симметрию и красоту творчества. Не то чтоб я желал его видеть с приписанными ему, в духе викторианства, ложными и напыщенными мыслями и побуждениями, но я хочу видеть его поведение оцениваемым по справедливости, с подмеченными теми качествами, кои ему присущи, и без чего было бы глупо выставлять напоказ те скотские частности, кои он имеет сообща с первым попавшимся хряком или козлом».

Эту долгую диатрибу он заключает безапелляционным высказыванием: «Думаю, что реализм не может быть прекрасен». Мы явно имеем дело не с самоцензурой, вызванной скрытыми психологическими мотивами, а с твердо сложившейся эстетической концепцией. То самое главное, что было важно установить. Это факт.

Если Лавкрафт так часто возвращается к своей враждебности ко всем видам эротизма в искусстве, то это потому, что его адресаты (как правило, молодые люди, часто даже подростки) регулярно задают ему этот вопрос. Уверен ли он действительно, что эротические или порнографические описания не могут представлять никакого литературного интереса? Каждый раз он возвращается к обсуждению этой проблемы с большой готовностью, но его ответ неизменен: нет, абсолютно никакого. И что касается его, то он обрел полное знание предмета, не достигши восьмилетнего возраста, благодаря чтению медицинских книг его дяди. После чего, уточняет он, «всякое любопытство сделалось, естественно, невозможным. Весь предмет в целом принял характер скучных подробностей биологии животных, безынтересных для того, чьи вкусы обращают его скорее к вертоградам чудесным и к золоту городов в закатном великолепии невиданного солнца».

Мы, может быть, испытаем соблазн не принимать этого заявления всерьез, и даже почуять в подходе Лавкрафта скрытые моральные недомолвки. Мы ошибемся. Лавкрафт прекрасно знал, что такое пуританские запреты, он их не чуждается и при случае превозносит. Но это лежит в другой плоскости, которую он всегда отличает от плоскости чистого художественного творчества. Его обдумывание этой темы комплексное и четкое. И если он в своем творчестве отвергает малейший намек полового свойства, то это прежде всего потому, что он сознает, что такие намеки не могут

иметь никакого места в его эстетическом универсуме.

По этому пункту, во всяком случае, ход событий полностью доказал его правоту. Некоторые попытались, действительно, ввести эротический элемент в структуру повествования, лавкрафтианского по своей доминанте. Это был абсолютный провал. Попытки Колина Уилсона, в частности, зримо приняли катастрофический оборот; есть неотступное ощущение веселеньких элементов, пристроенных, чтобы подцепить нескольких дополнительных читателей. И по-другому на самом деле быть не могло. Это смешение невозможно по существу.

Писания Лавкрафта добиваются единственной цели: привести читателя в состояние завороженности. Человеческие чувства, о которых он хочет слышать, это восхищение и страх. На них он построит свою вселенную, и на них исключительно. Конечно, это ограничение, но ограничение сознательное и намеренное. Не существует подлинного творчества без определенной умышленной слепоты.

Чтобы хорошо понять истоки антиэротизма Лавкрафта, следует, возможно, вспомнить, что его эпоха характеризовалась желанием раскрепоститься «от показной викторианской добродетели»; как раз в 1920—1930-е годы нанизывание непристойностей становится признаком аутентичного творческого воображения. Молодые адресаты Лавкрафта неизбежно оказывались этим отмечены; вот почему они настойчиво его спрашивают на сей предмет. А он — он им отвечает. С чистосердечием.

В эпоху, когда писал Лавкрафт, начали, стало быть, находить интерес в развертывании свидетельств различного полового опыта; другими словами, браться за тему «открыто и со всей откровенностью». Этот откровенный и освобожденный подход еще не превалировал в вопросах денег, биржевых сделок, управления недвижимым имуществом и т. д. Еще было в обычае, когда брались за подобные темы, освещать их, по возможности, в социологической или моральной перспективе. Настоящая свобода в этом отношении наступила лишь в 60-е годы. Поэтому, наверное, ни один из его адресатов не счел уместным расспрашивать Лавкрафта по следующему пункту на повестке: так же как секс, деньги не играют ни малейшей роли в его сочинениях. Там не найдешь ни малейшего намека на финансовое положение его персонажей. Как раз-таки это его совершенно не интересует.

При таких обстоятельствах нас не удивит, что Лавкрафт не питал особой симпатии к Фрейду, великому психологу

капиталистической эры. Этот мир «трансактов» и «трансферов», который создает у вас впечатление, что вы по ошибке очутились на совете директоров, не имел ничего такого, чем мог бы его прельстить.

Но помимо этого отвращения к психоанализу, общего, в конце концов, у многих художников, у Лавкрафта было несколько мелких дополнительных причин упрекать «венского шарлатана». Оказывается, в самом деле, что Фрейд позволяет себе рассуждать о снах, и даже не однажды. А ведь сновидение — это предмет, который Лавкрафт хорошо знает; это, так сказать, его заповедная территория. В сущности, мало кто из писателей так же систематически использовал свои сновидения, как он; он разбирает полученный материал, он его рассматривает; порой с воодушевлением, он записывает историю не переводя дух, даже окончательно не проснувшись (так было в случае с Nyarlathothep'ом); порой он сохраняет только некоторые элементы, чтобы ввести их в новую структуру; но, как бы там оно ни было, он весьма всерьез принимает сны.

Стало быть, можно считать, что Лавкрафт показал себе относительно воздержанным с Фрейдом, не более чем два или три раза обругав его в своей переписке; но он считал, что не о чем особенно говорить и что психоаналитический феномен провалится сам по себе. Он тем не менее нашел время отметить главное, сжато выразив фрейдистскую теорию этими двумя словами: «детски-наивный символизм».

Можно было бы исписать сотни страниц на эту тему и не найти существенно лучшей формулировки.

Лавкрафт, в сущности, не обладает подходом романиста. Едва ли не всякий, какой угодно романист воображает своим долгом предоставить исчерпывающую картину жизни. Его миссия — привнести новое «освещение»; но факты сами по себе у него не знают никакого отбора. Секс, деньги, религия, технология, идеология, перераспределение богатств... хороший романист ничем не должен пренебрегать. И все это должно находить себе место в связной панорамной картине мира. Задача, конечно, человечески почти непосильная, и результат почти всегда неудовлетворительный. Грязная работенка.

А на более скрытом плане, что досадно, романист, пишущий о жизни вообще, неизбежно обнаруживает, что так или иначе идет на сделку с ней. У Лавкрафта же этой проблемы нет. Ему прекрасно можно возражать, дескать, те детали «животной биологии», что его раздражают, играют важную роль в существовании и что именно они-то и дают возможность сохраняться человеческому роду. Но до «сохранения рода» ему-то

что за дело! «Почему вас так беспокоит будущее обреченного мира?» — как отвечал на это Оппенгеймер, отец атомной бомбы, журналисту, который брал у него интервью по поводу далеко идущих последствий технологического прогресса.

Мало беспокоясь о воссоздании внутренне согласованной или приемлемой картины мира, Лавкрафт не имел никакого резона идти на компромиссы ни с жизнью, ни с химерами. Ни с чем бы то ни было. Все, что ему казалось безынтересным или низшего художественного свойства, он намеренно предпочитал игнорировать. И это ограничение придает ему силы, придает высоты.

Это умышленное творческое ограничение не имеет ничего общего, повторяем, с какой бы то ни было идеологической «возней». Когда Лавкрафт выражает свое презрение к «викторианским фикциям», назидательным романам, приписывающим ложные и напыщенные мотивы человеческим поступкам, он совершенно искренен. Не больше снисхождения в его глазах нашел бы и Сад. Идеологическая возня опять же. Попытка подогнать реальность под заранее установленную схему. Дешевка. Лавкрафт же не пытается перекрасить в другой цвет те элементы реальности, что ему претят; он их игнорирует, и решительно.

Он тут же оправдывается в одном из писем: «В искусстве нет никакого проку принимать в расчет хаос Вселенной, ибо хаос этот настолько всеобъемлющ, что никакая воплощенная на письме тема не может дать и его абриса. Я не могу помыслить себе какую-либо правдоподобную образную структуру жизни и космической энергии иначе как в виде вихря неких точек, расположенных по спиралям без четкого направления».

Но мы не вполне понимаем точку зрения Лавкрафта, если считаем это умышленное ограничение только философски пристрастным мнением, не видя того, что речь в то же время идет о некоем императиве техническом[5]. Некоторые человеческие побуждения действительно не находят никакого места в его творчестве; в архитектуре первое, что надо выбрать, это используемые материалы.

# Итак, вы видите мощный собор

Можно, кстати, сравнить традиционный роман со старой надувной камерой, пущенной в воду и которая дала течь. Мы присутствуем при неком истекании, рассеянном и довольно слабом, своего рода брожении телесных соков, которое не приводит в результате ни к чему, а только к смуте и беззаконию небытия.

Лавкрафт же энергично закрывает рукой определенные точки на камере (пол, деньги...), появления которых на поверхности он не потерпит. Это техника подавления. Результатом оказывается, в выбранных для нее местах, мощная струя, необычайная россыпь образов.

То, что производит, возможно, самое глубокое впечатление при первом чтении повестей Лавкрафта, это архитектурные описания в «Бездне времени» и «На горах безумия».

Здесь более, чем где-либо, мы оказываемся в присутствии нового мира. Сам страх и тот исчез. Всякое человеческое чувство исчезло, кроме завороженности, впервые выделенной в таком чистом виде.

Тем не менее в основаниях гигантских цитаделей, воображенных ГФЛ, скрываются создания из кошмара. Мы это знаем, но имеем склонность забывать об этом — по примеру его героев, которые ступают, как во сне, в объятья катастрофическому року, влекомые чистым эстетическим восторгом.

Чтение этих описаний в первый раз стимулирует, а в дальнейшем подавляет всякую попытку зрительной интерпретации (живописной или кинематографической). В сознании всплывают образы; но ни один не кажется достаточно выспренным, достаточно непомерным, ни один не достигает высоты грезы. Что касается архитектурных интерпретаций в собственном смысле слова, до сих пор на это не покушались.

Не будет безосновательным предположить, что тот или иной молодой человек, воодушевленный чтением повестей Лавкрафта, займется изучением архитектуры. Он, вероятно, узнает разочарование и крах. Скучная и безликая функциональность современной архитектуры, ее упорность в развертывании простых и стандартизованных узлов, использовании материалов холодных и посредственных слишком явно выражены, чтобы быть делом случая. И никто, по крайней мере не раньше чем через несколько поколений, не возведет волшебного ажура дворцов Ирэма.

Мы постигаем архитектурный ансамбль шаг за шагом и под разными углами зрения; перейдем же к интеръеру — как раз

здесь кроется элемент, который невозможно было бы воспроизвести ни в живописи, ни даже в кинематографе; это тот самый элемент, который Говард Филлипс Лавкрафт сумел воссоздать в своих повестях.

Прирожденный архитектор, Лавкрафт довольно посредственный живописец; цвет у него на самом деле не цвет; это скорее атмосфера, точнее, подсветка, не имеющая другой функции, кроме как выигрышно подать архитектурные построения, им описываемые. Он имеет особое пристрастие к бледному свету луны, всей в оспинах и ущербной; но не пренебрегает он ни кровавым и багровым закатным взрывом романтического солнца, ни хрустальной прозрачностью недосягаемой синевы.

Циклопические и безумные сооружения, воображенные ГФЛ, производят бурное и решительное сотрясение в рассудке, даже более бурное (в чем и парадокс), нежели великолепные архитектурные рисунки Пиранези или Монсю Дезидерио. Нас не оставляет впечатление, что мы уже навещали, во сне, эти великанские городищи. В действительности Лавкрафт делает не что иное, как передает, и как может красочно, свои собственные сновидения. Потом, видя где-нибудь особо грандиозный архитектурный ансамбль, мы изумимся собственной мысли: «Он довольно-таки лавкрафтианский».

Первая причина писательской удачи немедленно обнаруживается, когда пробегаешь его переписку. Говард Филлипс Лавкрафт принадлежал к тем людям, не столь многочисленным, которые испытывают бурный эстетический экстаз перед лицом прекрасного зодчества. В своих описаниях солнечного восхода над панорамой колоколен Провиденса или лабиринта взбегающих улочек Марблхеда он теряет всякое чувство меры. Преумножаются прилагательные и знаки восклицания, на память ему приходят обрывки магических распевов, его грудь вздымается воодушевлением, в его сознании один за другим сменяются образы; он погружается в настоящую горячку экстаза.

Вот другой пример, когда он описывает своей тетушке первые впечатления от Нью-Йорка:

> «Я чуть не упал в обморок от эстетического восторга, любуясь видом — это вечернее убранство с бессчетными огнями небоскребов, отсветы и отблески и корабельные огни, прыгающие на воде, с самого левого края блистающая статуя Свободы, а справа — мерцающая арка Бруклинского моста. Это было нечто посильнее, чем

мечтания о легенде Старого Света — созвездие инфернального величия, поэма вавилонского огня! (...)

Все это вдобавок к странным огням, незнакомым звукам порта, где вершится апогей караванных путей со всего света. Туманные горны, судовые склянки, визг лебедок издалека... видения далеких берегов Индии, где птицы в блистающем оперении побуждаются к пению странными благовониями кумирен, окруженных садами, где погонщики верблюдов в кричащем платье перед сандаловыми дверьми таверн занимаются меной со степенноголосыми мореходцами, в чьих глазах лежит отблеск всех тайн океана. Шелка и пряности, причудливо вычеканенные золотые украшения Бенгала, божества и слоны, прихотливо выделанные из яшмы и корнеола. О, Боже мой! Дай мне выразить волшебностъ этой картины!»

Точно так же позже, перед грядами крыш Салема, он увидит, как снова вереницей идут пуритане, суровые миной, в черных их ризах, странных их островерхих шляпах, влекущие на костер старуху, исходящую воплем.

Всю свою жизнь Лавкрафт будет мечтать о поездке в Европу, которую он по средствам так и не сможет себе позволить. Однако если был в Америке человек, родившийся, чтобы оценить сокровища архитектуры Старого Света, то это был именно он. Когда он говорит о том, чтобы «упасть в обморок от эстетического восторга», он не преувеличивает. И он более чем серьезен, когда уверяет Кляйнера, что человек подобен коралловому полипу; что его единственное предначертание — это «возводить пространные великолепные здания минералов, чтобы луна могла освещать их после его смерти».

Лавкрафт, и виной тому деньги, не будет покидать Америку — Новую Англию и то едва. Но, принимая во внимание бурность его реакции на Кингспорт или Марблхед, можно себя спросить, что бы он почувствовал, окажись он перенесен в Саламанку или Собор Шартрской Богоматери.

Ибо архитектура грезы, которую он нам описывает, подобна великим готическим или барочным соборам — это архитектура целого. Здесь дает себя с неистовой силой почувствовать сверхчеловеческая гармония плоскостей и объемов; но, кроме того, колоколенки, минареты, мостики, перекинутые над безднами, переотягощены пышными украшениями, контрастирующими с гигантскими поверхностями гладкого и голого камня. Барельефы, горельефы и фрески украшают

титанические своды, уводящие с одного наклонного плана к новому наклонному плану, в подземельное чрево. Многие прослеживают величие и упадок рода человеческого; другие, более лапидарные и более геометричные, внушают, кажется, душемутительные мистические намеки.

Подобно великим соборам, подобно индуистским храмам, архитектура Г. Ф. Лавкрафта — это нечто гораздо большее, нежели математически решенная система объемов. Она полностью пропитана идеей основной драматургии, мифологической драматургии, которая наделяет здание смыслом. Которая театрализует малейшее из его пространств, использует соединенные возможности различных пластических искусств, выгодно присоединяя магию световых эффектов. Это архитектура живая, ибо она зиждется на живом и эмоциональном понимании мира. Другими словами, это архитектура сакральная.

## *И ваши чувства, передатчики несказанных расстройств*

«Атмосфера запустения и смерти
была крайне давящей, и запах рыбы едва выносимым».

Мир смердит. Трупный и рыбный дух вперемешку. Ощущение краха, мерзящего вырожденчества. Мир смердит. Нет призраков под одутловатой луной; нет как нет, только вздутые трупы, распученные и черные, готовые лопнуть, изрыгая зловоние.

Не будем говорить об осязании. Прикасаться к тварям, живым существам — это неблагодатное и отвратительное испытание. Их кожа, вспухающая омерзительными желваками, точится гнилостными соками. Их щупальца с присосками, их хватательные и жевательные органы представляют постоянную угрозу. Твари и их омерзительная телесная мощь. Бесформенное и тошнотворное кишение, смрадный Немесис недовыношенных химер; святотатство.

Зрение преподносит нам порой ужас, порой и чудесные проблески архитектуры волшебного мира. Но увы, чувств у нас пять. И прочие чувства сливаются, чтобы удостоверить, что Вселенная эта явно гнусная штука.

Часто отмечалось, что персонажи Лавкрафта, с большим трудом отличимые друг от друга, особенно в «старших текстах», представляют все до одного проекции самого Лавкрафта. Конечно. При условии сохранения за словом «проекция» его упрощенного смысла. Они — проекции подлинной личности Лавкрафта примерно в таком же смысле, в каком плоскостная поверхность может быть ортогональной проекцией объема. Мы

действительно узнаем общие признаки. Студенты или профессора в университете Новой Англии (желательно в университете Мискатоника); специалисты по антропологии или по фольклору, иногда по политической экономии или неэвклидовой геометрии; тихие и замкнутые характером, с вытянутым и исхудалым лицом, склонные, по профессии и по характеру, обращаться к наслаждениям скорее духовным. Это своего рода схема, фоторобот; и больше мы, как правило, о них не узнаём.

Лавкрафт непосредственно не решал выводить на сцену персонажей взаимозаменяемых и плоских. В своих юношеских рассказах он дает себе труд изображать каждый раз другого повествователя, со своей социальной средой, личной историей, и даже психологией... Порой этим повествователем бывает поэт или человек, обуреваемый поэтическими чувствами; впрочем, эта струя поведет к самым бесспорным промахам у ГФЛ.

Лишь постепенно приходит он к тому, чтобы признать бесполезность всякой психологической дифференциации. Его персонажам она едва ли нужна; им может хватать хорошо настроенного сенсорного аппарата. Их единственная настоящая функция, по существу, — это чуяние-чувствование.

Можно даже сказать, что намеренная уплощенность персонажей Лавкрафта способствует возрастанию убедительной силы его вселенной. Всякая психологическая черта, слишком резко очерченная, способствовала бы тому, чтобы исказить их свидетельство, лишить его некоторой прозрачности; мы бы вышли из области материального ужаса, чтобы снова войти в область ужаса душевного. А Лавкрафт желает описывать нам не психозы, а отвратительные реалии.

Тем не менее герои его приносят жертву стилевой формальности, столь дорогой писателям-фантастам, состоящей в утверждении, что, возможно, их рассказ всего лишь простой кошмар, плод воображения, воспаленного чтением нечестивых книг. Ничего особенно серьезного, мы в это ни на секунду не верим.

Одолеваемые омерзительными перцепциями, персонажи Лавкрафта поведут себя наблюдателями немыми, оцепенелыми, совершенно бессильными, парализованными. Они бы хотели бежать или впасть в милосердное беспамятство обморока. Ничего не поделаешь. Они будут стоять в столбняке на месте, между тем как вокруг них выстраивается кошмар. Между тем как чувствования зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные множатся и разворачиваются в гнусном крещендо.

Литература Лавкрафта дает точный и пугающий смысл

заезженному выражению «расстройство всех чувств». Мало кто, например, сочтет зловонным и отталкивающим йодистый запах морских водорослей; за исключением, конечно, читателей «Тени над Иннсмутом». Точно так же трудно, прочитавши Лавкрафта, спокойно представлять себе земноводное. Все это делает запойное чтение его рассказов испытанием довольно взыскательным.

Претворить обычные жизненные восприятия в беспредельный источник кошмаров — вот дерзкое «пари» для всякого писателя-фантаста.

Лавкрафт это великолепно проворачивает, привнеся в свои описания штрих растекающегося вырождения, присущий только ему. Мы можем отложить, бросить его рассказы, этих кретинских и недооформившихся полукровок, которые их населяют, этих дрябло волочащихся недочеловеков, с чешуйчатой и шершавой кожей, с плоскими и расширенными ноздрями, с шипящим придыханием; но они, рано или поздно, в наши жизни вернутся.

В лавкрафтианской вселенной нужно оставлять особое место за слуховыми восприятиями; ГФЛ мало разбирался в музыке, и его предпочтения в этом вопросе относились к опереттам Джилберта и Салливана. Но он обнаруживает в писании своих повестей слух угрожающе тонкий; когда персонаж, кладя руки на стол перед вами, издает слабый присасывающийся звук, вы знаете, что находитесь в рассказе Лавкрафта; так же, когда вы различаете в его смехе призвук клохтанья или причудливое стрекотание насекомого. Маниакальная точность, с какой ГФЛ устраивает звуковую дорожку своих повестей, несомненно, многое значит в успехе страшнейших из них. Я намерен говорить не только о «Музыке Эриха Занна», где, в виде исключения, сама музыка вызывает космический ужас, но и о всех остальных, где он, тонко чередуя зрительные и слуховые перцепции, заставляя порой их сливаться и вдруг разом, причудливо-странно, расходиться, уверенно ввергает нас в жалкое состояние нервов.

Вот, например, фрагмент описания из «Пленника фараонов», малой новеллы, написанной по заказу иллюзиониста Гарри Гудини, которая между тем содержит некоторые из самых красивых вербальных расстройств Говарда Филлипса Лавкрафта:

> «Внезапно мое внимание было привлечено чем-то, что поразило мой слух до того, как я действительно вернулся в сознание: откуда-то, из места еще ниже расположенного, в самих недрах Земли, проистекали определенные звуки, мерные и ясные, не напоминавшие ничего, мною до сих пор слыханное. Чутьем я понял, что

они очень древние. Они производились набором инструментов, которые мои сведения из египтологии позволили мне распознать: флейта, самбука, систр и барабан. Ритм этой музыки сообщал мне ощущение ужаса куда более мощное, нежели все страхи на свете, ужаса, причудливо-странно существующего вчуже от меня самого и напоминающего нечто вроде сожаления о нашей планете, скрывающей в своих глубинах столько ужасного.

Звуки нарастали, и я чувствовал их приближение. Да сойдутся в союзе все боги Вселенной, дабы мне избежать и не слышать снова подобного этому! Я начинал чуять шарканье, нездоровое и многоумноженное, валом валящих тварей. Ужасное здесь было то, что столь единым «валом валить» могли твари, одна к другой столь не идущие. Чудовища, изошедшие из самых глубин Земли, тысячи лет должны были терпеть муштру, чтобы шествовать подобным манером. Шагая, ковыляя, цокая, пресмыкаясь, подрягиваясь, вся громада валила под ужасающие разлады тех преисподних инструментов. Вот когда я задрожал... »

Этот отрывок — не кульминационный пароксизм. На этой стадии повествования ничего, собственно говоря, не произошло. Они еще подойдут, те штуки, которые цокают, пресмыкаются и подрягиваются. Вы в конце концов их увидите.

Потом, в особые вечера, в час, когда все уснуло, у вас может явиться желание почуять «шарканье, нездоровое и многоумноженное, валом валящих тварей». Не удивляйтесь. В этом и была цель.

# Проследим схему интегрального бреда

> «Из внутренних углов черепа исходят пять красноватых трубок, оканчивающихся утолщениями того же цвета; они, когда нажимают сверху, раскрываются в отверстия в форме раструба, вооруженные белыми выступами, подобно заостренным зубам, которые должны были изображать отверстия ртов. Все эти трубки, реснички и острия на голове были свернуты, когда мы обнаружили эти экземпляры. Поразительная гибкость, несмотря на очень неподатливую природу тканей.
>
> Внизу торса - грубая копия головы и ее придатков: шишковатая ложношея, лишенная жабр, но снаряженная зеленоватым приспособлением о пяти окончаниях.
>
> Руки-щупальца, мускулистые и жесткие, длиной в четыре фута; семь дюймов в диаметре у основания, два дюйма на конце. К каждой конечности прикреплена треугольная мембрана восьми дюймов в длину и шести футов в ширину. Этот-то своего рода ласт и оставил отпечатки в скале возрастом около тысячи миллионов лет.
>
> Из внутренних углов зеленоватого приспособления о пяти окончаниях выходят красноватые трубки в два фута длиной, диаметром у основания три дюйма и диаметром один дюйм в крайней точке, заканчиваясь малым отверстием. Все эти части загрубелы, как старая кожа, но очень гибки. «Руки», вооруженные ластами, используются, несомненно, для перемещения по земле или в воде. Другие придатки внизу торса свернуты точно так же, как и на голове»[6].

Описание Великих Древних в повести «На горах безумия», откуда взят этот отрывок, остается классическим. Если есть какой-то тон, какого мы не ждали встретить в фантастическом рассказе, то это именно тон патологоанатомического отчета. Помимо Лотреамона, переписывавшего страницы из энциклопедии поведения животных, непонятно, какого Лавкрафту можно найти предшественника. И он наверняка никогда и не слышал о «Песнях Мальдорора». Очень похоже, что он сам по себе пришел к этому открытию: использование научной лексики может представлять собой незаурядный стимул для поэтического

воображения. Содержание одновременное четкое, проработанное в деталях и богатое теоретической подоплекой, то есть содержание энциклопедическое, может оказывать воздействие подобно бреду или экстазу.

Повесть «Хребты безумия» представляет собой один из самых красивых примеров этой онейроидной четкости. Есть отсылки на все названия мест, множатся топографические указания; каждая декорация в драме расположена в точном соответствии своей широте и долготе. Скитания персонажей можно было бы проследить по крупномасштабной карте Антарктики.

Герои этой длинной повести — бригада ученых, что позволяет использовать интересные искажения угла зрения: описания Лейка как будто бы имеют отношение к физиологии животных, Пибоди — к геологии... ГФЛ даже позволяет себе роскошь включить в эту бригаду студента любителя фантастики, который регулярно цитирует отрывки из «Артура Гордона Пима». Он больше не боится потягаться с По. В 1923 году он еще относит свои произведения к разряду «готических рассказов об ужасном» и объявляет себя верным «стилю старых мастеров, особенно Эдгара По». Но он уже от этого отошел. «Силой» введя в фантастический рассказ словарь и понятия из областей гуманитарного знания, казавшихся ему наиболее чуждыми, он вдребезги разбил свои рамки. И его первые публикации во Франции появятся «наобум» — в серии научной фантастики. Способ объявить его вне классификации.

Клинический словарь физиологии животных и запас слов, наиболее загадочных, из палеонтологии (псевдоархейские пласты высокого и юто-ацтекского языка) не единственное, что Лавкрафт присовокупит к своей вселенной. Он быстро осознает интерес к лингвистической терминологии. «Этот тип, смоль смолью по общему виду, с чертами в чем-то неопределенно рептильными, объяснялся с шипящим выпадением гласных и быстрым чередованием согласных, смутно напоминающими некие прото-аккадские диалекты».

Археология и фольклор на равных и с самого начала входят в замысел. «Нужно пересмотреть все наши знания, Уилмарт! Эти фрески на семь тысяч лет предшествуют самым древним шумерским некрополям!» И ГФЛ никогда не дает осечки с этим его эффектом, когда подпускает намек на «некие особенно отвратительные обряды, отправляемые коренными жителями Северной Каролины». Но, что еще удивительнее, он не удовольствуется науками гуманитарными; он также примется за «точные» науки; наиболее теоретические, наиболее a priori удаленные от мира литературы.

«Тень над Иннсмутом», самый страшный, наверное, рассказ Лавкрафта, полностью опирается на идею генетического вырождения, «мерзящего и почти невыразимого». Поражая сначала кожные ткани и произношение гласных, затем оно дает себя почувствовать в общей форме тела, в анатомии дыхательной и кровеносной систем... Чувство детали и ощущение драматического нагнетания превращают чтение в действительно требовательное занятие. Мы заметим, что генетика здесь используется не только ради ее терминов, имеющих силу вызывать образы и ассоциации, но также и как теоретический каркас повествования.

На следующей стадии ГФЛ без колебаний окунается в неисследованные еще залежи математики и естественных наук. Он первый, кто предощутил поэтическую силу топологии; кто взволновался от теорем Гёделя о неполноте формальной теории. Наверное, необходимы были странные аксиоматические конструкции, с их вытекающими, чем-то неопределенно-отталкивающими смыслами, чтобы допустить возникновение кромешных существ, вокруг которых группируется цикл Ктулху.

«Человек с восточным разрезом глаз заявил, что время и пространство относительны». Этот причудливо-странный синтез работ Эйнштейна, извлеченный из «Гипноса» (1922), — всего лишь робкое предвестие теоретического и концептуального разгула, который спустя десять лет достигнет своего апогея в «Снах в ведьмином доме», где будет предпринята попытка объяснить гнусные обстоятельства, позволившие старухе из XVII века «обрести математические познания, превосходящие пределы работ Планка, Гейзенберга, Эйнштейна и Де Ситтера». Углы ее жилища, где обитает злополучный Уолтер Джилман, обнаруживают сбивающие с толку особенности, которые не могут объясняться иначе как в терминах неэвклидовой геометрии. Одержимый горячкой познания, Джилман запустит все предметы, преподаваемые ему в университете, за исключением математики, где он дойдет до того, что проявит гениальность, решив уравнения римановых пространств, чем и сразит профессора Апэма. Сей «оценит прежде всего продемонстрированные им тесные связи между трансценденциями высшей математики и некоторыми магическими учениями едва постигаемой умом древности, свидетельствующими о познаниях космоса, намного превосходнее наших». Лавкрафт присовокупляет к этому пассажу уравнения квантовой механики (только что открытые на момент, когда он пишет), которые он сразу объявляет «нечестивыми и парадоксальными», и Уолтер Джилман умрет с сердцем, выеденным крысою, о которой он ясно подскажет, что она есть

исчадье космических областей, «полностью внеположных нашему пространственно-временному континууму».

В своих последних новеллах, таким образом, Лавкрафт использует многообразие средств описания целокупного знания. Темное памятование некоторых обрядов плодородия у вырожденческого тибетского племени, сбивающие с толку алгебраические особенности догилбертовых пространств, анализ генетических отклонений в популяции полуаморфных ящериц в Чили, непристойные заклинания демонологического трактата, составленного полубезумным францисканским монахом, непредсказуемое поведение множеств нейтрино, помещенных в магнитное поле с возрастающим напряжением, мерзейшие и никогда публично не выставлявшиеся скульптуры английского Декадента... Все может сослужить службу, когда вызывается из небытия его многомерная вселенная, где самые разнородные области познания сходятся и взаимопересекаются, чтобы породить то состояние поэтического транса, которым сопровождается откровение подзапретных истин.

Науки, в своем титаническом усилии объективного описания реальности, снабдят его тем — многажды умноженным — инструментарием для усиления видения, в котором он нуждался. ГФЛ, по существу, добивается объективного страха. Страха, освобожденного ото всех психологических или человеческих привязок. Он хочет, как он признается сам, создать мифологию, которая «еще имела бы смысл для газообразного разума спиралевидных туманностей».

Подобно Канту, хотевшему заложить основы морали, действенной «не только для человека, но для всего разумного творения в целом» , Лавкрафт хочет создать фантастическое начало, способное устрашить все творение, наделенное разумом. Впрочем, эти двое имеют и другие точки соприкосновения; помимо их худобы и пристрастия к сладкому можно довести до общего сведения то подозрение, сложившееся на их счет, что они не совсем люди. Как бы там ни было, «одиночка из Кенигсберга» и «затворник из Провиденса» сходятся в их героическом и парадоксальном желании превзойти человеческое.

# Тот, кто потеряется в неописуемой архитектуре времени

Стиль отчета о научных наблюдениях, используемый Лавкрафтом в его последних повестях, отвечает следующему принципу: чем более описываемые события и существа будут чудовищными и немыслимыми, тем более четким и клиническим будет описание. Нужен скальпель, чтобы обнажить подкорку неописуемого.

Всякий импрессионизм, стало быть, вон. Нужно выстроить головокружительную литературу; и не бывает головокружения без определенной диспропорции в масштабе, без определенного противополагания мелкого и беспредельного, точечного и бесконечности.

Вот почему в повести «На горах безумия» Лавкрафт придает абсолютное значение тому, чтобы сообщить нам широту и долготу каждого места действия драмы. Несмотря на то что в это же самое время он выводит на сцену существ из далеких запределов нашей Галактики, порой даже нашего пространственно-временного континуума. Таковым образом он хочет создать ощущение симметрии; персонажи перемещаются в точных координатах, но балансируют они на краю пропасти.

Это имеет свое отображение и в области времени. Если в течение человеческой истории вдруг возникают существа, отдаленные от нас на несколько сотен миллионов лет, важно точно датировать момент этого явления. Этой точки разлома. Чтобы дать возможность прорыва несказуемого.

Рассказчик в повести «Бездны времени» — это профессор политэкономии, выходец из старинного семейства «чрезвычайно здравого духа» в Массачусетсе. Здравомыслящий, уравновешенный, в нем ничто не предрасполагает к той метаморфозе, которая обрушилась на него в четверг 14 мая 1908 года. Проснувшись, он мается головной болью, но тем не менее является на лекции как обычно. Затем внезапно случается это событие.

> «К 10:20 утра, в то время как я читал студентам-первокурсникам лекцию о различных прошлых и нынешних тенденциях в политэкономии, перед глазами у мня заплясали странные фигуры и мне почудилось, что я

нахожусь в причудливо-странно обставленном зале.

Слова мои и мысли уклонились от обсуждаемого предмета, и студенты поняли, что происходит нечто серьезное. Затем я, теряя сознание, опустился в кресло, погрузившись в оцепенение, из которого никто не мог меня вывести. Пять лет, четыре месяца и тринадцать дней утекло прежде, чем ко мне вернулись мои способности и правомерная картина мира».

После шестнадцати с половиной часов обморока профессор на самом деле обретает сознание; но похоже, что в его личность вкрались тонкие изменения. Он проявляет поразительное неведение по отношению к самым элементарным вещам обыденной жизни в сочетании со сверхъестественным знанием фактов, относящихся к весьма отдаленному прошлому; и ему случается говорить о будущем в таких выражениях, которые вызывают страх. В его речах сквозит порой странная ирония, как если бы была ему прекрасно ведома вся изнанка, и уже очень давно. Мимика самих его лицевых мышц совершенно меняется. Его семейство и его друзья испытывают к нему инстинктивную неприязнь, и жена его в конце концов потребует развода, ссылаясь на то, что какой-то чужак «узурпировал тело ее мужа».

Действительно, тело профессора Писли было колонизовано разумом представителя Великой Расы, чем-то вроде резинистых конусов, царивших на Земле задолго до появления человека и обретших способность пробрасывать проекцию своего разума в будущее.

Заключение духа Натаниэля Уингейта Писли вновь в его телесную оболочку произойдет 27 сентября 1913 года; преображение начнется в четверть двенадцатого и завершится немногим после полудня. Первыми словами профессора после пятилетнего «отсутствия» будет точное продолжение лекции, которую он читал своим студентам в начале повести... Прекрасный эффект симметрии, совершенная структура повествования.

Противополагание «тому триста миллионов лет» и «в одиннадцать часов с четвертью» столь же типично. Действие масштаба, эффект головокружения. Прием, заимствованный, еще раз, из архитектуры.

Всякая фантастическая повесть строится как пересечение чудовищных существ, помещенных в воображаемые и подзапретные сферы, с плоскостью нашего обыденного жития. У Лавкрафта же этот контур сечения четкий и жесткий; он уплотняется и усложняется по мере того, как продвигается

повествование; и это та точность повествования, которая и влечет за собой нашу зацепку с немыслимым.

Порой Лавкрафт будет использовать несколько сходящихся в точку сечений, как в «Зове Ктулху», который удивляет и поражает богатством своей структуры. Как продолжение ночи кошмаров, художник-декадент творит специфически мерзящую статуэтку. В этом ваянии профессор Анхелл узнает новый образчик того чудища, наполовину осьминога, наполовину человека, который столь неприятным образом впечатлил участников археологического конгресса в Сан-Луисе, семнадцать лет назад. Тот экземпляр передал им инспектор полиции, который его обнаружил в результате расследования по поводу устойчивого бытования определенных ритуальных обрядов вуду, подразумевающих заклание и увечение людей. Другой участник конгресса намекал на морского идола, которому поклоняются вырожденческие племена эскимосов.

После «нечаянного случая» с профессором Анхеллом, который столкнулся в порту Провиденса с черным матросом, племянник профессора продолжает тянуть нить расследования. Он сличает вырезки из газет и в конце концов нападает на статью из научного журнала «Сидней Булитин», описывающую кораблекрушение одной новозеландской шхуны и необъяснимую смерть всех членов экипажа. Единственный уцелевший, капитан Йохан-сен, сошел с ума. Племянник профессора Анхелла является в Норвегию, чтобы его расспросить; Йохансен только что умер, так и не вернувшись в рассудок, и вдова вверяет ему рукопись, где капитан рассказывает об их встрече в открытом море с гнусным и исполинским существом, точно повторяющим абрис статуэтки.

В этой новелле, действие которой разворачивается на трех континентах, ГФЛ множит повествовательные приемы, направленные на то, чтобы создать впечатление объективности: газетные статьи, полицейские рапорты, отчеты о работе научных обществ… Все сходится воедино в пароксизме финала: встреча злополучных сотоварищей норвежского капитана с самим великим Ктулху: «Йохансен считает, что двое из шести человек, не добравшихся вновь до шхуны, в ту проклятую минуту умерли. Никто не смог бы описать чудище; ничей язык не сумел бы обрисовать это видение безумия, этот хаос невразумительных скреготании, это мерзейшее противоречие всем законам материи и мирового порядка».

В промежутке между 16 часами и 16 часами 15 минутами в архитектурном ансамбле времен отверзается брешь. И через

таковым образом созданное зияние устрашающее существо являет себя на нашей земле. Пхъ'нглуй мгълв'ныфхъ Ктулху Р'лъихъ вгыхъ'-нажл фхътфгън!

Великий Ктулху, хозяин нутряных глубей. Хастур-Разрушитель, ступающий по ветрам, имя которого не должно называться. Нъарлафотеп, ползучий хаос. Безвидный и бессмысленный Азафот, который кишит кишмя в сердце самой бесконечности. Йогъ-Софот, соуправитель Азафота, «Всё в Одном, и Один во Всем». Таковы основные элементы этой лавкрафтианской мифологии, которая оказала столь сильное действие на его восприем-ников и которая продолжает завораживать и посейчас. Опорные точки неназываемого.

Речь не идет о связной, четко очерченной мифологии, в отличие от греко-римской мифологии или какого-либо иного магического пантеона, почти успокоительных в своей ясности и законченности. Существа, которых Лавкрафт выводит на сцену, остаются довольно темно-туманными. Он избегает уточнять распределение их владений и сил. По существу, их природа ускользает от всякого человеческого понятия. Нечестивые книги, что поют им хвалу и справляют обряды, делают это в выражениях сбивчивых и противоречивых. Они остаются, базово, несказуемыми. Не более чем украдкой нам даются проблески мерзейшего их могущества; и те люди, что дерзают узнать о них большее, неотвратимо за то поплатятся безумием и смертью.

# Часть третья
# ТОТАЛЬНАЯ БОЙНЯ

XX век, возможно, останется золотым веком эпической и фантастической литературы, как только рассеется нездоровый туман мягкотелого авангарда. Он уже дал возможность появиться Говарду, Лавкрафту и Толкиену. Три коренным образом различных вселенных. Три столпа литературы грезы, столь же презираемой критикой, сколь всецело принимаемой публикой.

Это ничего. Критика всегда в конце концов признает свои ошибки; или, вернее, критики в конце концов умирают и сменяются другими. Итак, через тридцать лет презрительного молчания «интеллектуалы» соизволили обратить внимание на Лавкрафта. Заключение, вынесенное ими, было таково, что этот субъект обладал действительно поразительным воображением (все же требовалось объяснить его успех), но что стиль его никуда не годен.

Это несерьезно. Если стиль Лавкрафта никуда не годен, можно радостно заключить, что стиль в литературе не имеет ни малейшего значения, и переходить к другим вещам.

Однако глупейшую эту точку зрения можно понять. Нужно прямо сказать, что ГФЛ вовсе не имеет отношения к той элегантной, утонченной, минималистской и сдержанной концепции, которая получает, как правило, все голоса. Вот, например, отрывок из «Пленника фараонов»:

> «Я видел ужас того, что в египетской древности было самого отвратительно страшного, и я открыл ту чудовищную связь, какая роднила ее испокон веков с гробницами и храмами мертвых. Я видел призрачные шествия жрецов с головами быка, ястреба, кошки и ибиса, которые бесконечной чредою следовали подземельными лавиринфами и проходили в исполинские пропилеи, рядом с которыми человек был не более чем букашка, свершая невыразимые приношения жертв перед неописуемыми божествами. Каменные колоссы ступали в бесконечной ночи и направляли сонмы скалозубящихся антропосфинксов к берегам потоков мрака со стоячей водой. И за всем этим я провидел несказуемое зложелательство первосущей некромантии, всетьмущей и бесформенной, которая с жадностью и на ощупь нашаривала меня в потемках».

Подобные произведения эмфатической высокопарности, очевидно, составляют камень преткновения для сведущего читателя; но нужно сразу же уточнить, что эти «экстремистские» пассажи и есть, несомненно, именно то, что предпочитают истинные ценители. В этой тональности Лавкрафт никогда не имел себе равных. Можно позаимствовать у него прием использования математических понятий, топографической привязки каждого места действия драмы; можно перенять у него мифологию, его вымышленный книжный свод демонического; но никогда и помышлять нельзя имитировать эти пассажи, где он теряет всякую стилистическую сдержанность, где прилагательные и наречия нагромождаются вплоть до крайности, где он восклицает в классической горячке стиля: «Нет! Недолжно гиппопотамам иметь человеческих рук, ни держать факелов!» И однако, в этом-то и есть истинная цель. Можно даже сказать, что построение, часто утонченное и выверенное, лавкрафтовских «старших текстов» не имеет для себя другого разумного основания, кроме приуготовления к этим моментам стилистического взрыва. Как в «Тени над Иннсмутом», где мы находим галлюцинирующую исповедь Задок Аллена, девяностолетнего полусумасшедшего алкоголика:

> «Хи-хи-хи, смекать начинаете, а? Вам бы, может, было охота побывать на место меня об ту пору и увидеть, шо видал я на море, середь самой ночи, с башенки, шо была сверху дома ? У стен, я вам скажу, имеются уши и шо до меня, так я ништо не упустил из того, шо рассказывали нащет Оубада и тех которые ходили на риф! Хи-хи-хи! И вот поэтому-то я раз вечером взял увеличительную трубу своего папаши да и влез на башенку, и я увидел шо весь риф так и кишит копошащимся чем-то, оно все унырнуло в воду как только встала лупа. Оубад с другими были там в лодке, но как это што-то ушло под воду так больше и не вышло... Вам бы было охота там быть, мальчонкой, совсем одному, глядючи на тех тварей што вовсе не были людьми ?.. А?., хи-хи-хи... »

То, что восстанавливает против Лавкрафта представителей хорошего вкуса, это больше чем вопрос деталей. ГФЛ, вероятно, считал бы новеллу за неудачу, если ему не подвернулось случая, хоть раз в процессе ее написания, зарваться и перейти границы. Это подтверждается ad contrario в приговоре, который он выносит своему собрату: «Генри Джеймс, возможно, немного слишком туманный, слишком тонкий и слишком привычный к языковым

ухищрениям, чтобы по-настоящему достигать лютого и опустошительного страха».

Факт тем более примечательный, что всю свою жизнь Лавкрафт был прообразом джентльмена, неболтливого, выдержанного и прекрасно воспитанного. Совсем не тот тип, чтобы рассказывать ужасы или сумасбродствовать на публике. Никто никогда не видел, чтобы он приходил в ярость, рыдал или разражался смехом. Жизнь, сведенная к минимуму, все сущие силы которой перенесены на литературу и грезу. Примерно-показательная жизнь.

# Антибиография

Говард Филлипс Лавкрафт показывает пример тем, кто хочет получить урок незадавшейся жизни и, в результате, преуспеяния в творчестве. Хотя в этом последнем пункте результат не гарантирован. В силу прибегания к политике полной неангажированности по отношению к насущным житейским вещам есть риск погрузиться в полнейшую апатию и даже не писать больше; и это то, что с ним чуть было не случилось, причем несколько раз. Другая опасность — самоубийство, с которым надо знать, как иметь дело; так, Лавкрафт всегда держал под рукой, в течение многих лет, флакончик с цианистым калием. Это может оказаться крайне полезным, при условии что человек обладает стойкостью. И он проявлял ее, но не без труда.

Прежде всего — деньги. Лавкрафт представляет в этом отношении озадачивающий случай человека одновременно небогатого и несвоекорыстного. Никогда не впадая в нищету, он пребывал всю жизнь в крайне стесненных обстоятельствах. Его переписка обнаруживает, что ему беспрерывно и мучительно приходится обращать внимание на цену вещи, включая предметы наипервейшей необходимости. У него никогда не было средств, чтобы позволить себе какие-нибудь значительные траты, как покупка машины или поездка в Европу, о которой он мечтал.

Основные его доходы проистекали от редакторских и корректорских трудов. Он соглашался работать за чрезвычайно низкие ставки и даже бесплатно, если шла речь о друзьях; и, когда какой-нибудь из счетов ему не бывал оплачен, он, как правило, воздерживался от преследования должника; не достойно gentleman'a. было ввязываться в корыстные денежные истории или проявлять слишком живое беспокойство о своих собственных интересах.

Помимо того, он располагал по наследству небольшим капиталом, который он проживал на протяжении всей своей жизни, но который был слишком незначительным, чтобы служить чем-то большим, чем «добавка». Довольно горько к тому же свидетельствовать, что к моменту, когда он умирает, его капитал сократился почти до нуля; как будто он прожил ровно то количество лет, какое ему предоставлено было семейным состоянием (довольно скромным) и его собственной способностью к экономии (довольно значительной).

Что касается его сочинений, они не принесли ему практически никакого дохода. Как бы то ни было, он не считал пристойным делать из литературы профессию. Как он писал,

«джентльмен не стремится становиться известным и оставляет это мелким эгоистам-парвеню» . Искренность этого заявления трудно, конечно, положительно оценить; она может нам показаться результатом чудовищной системы самоподавления, но в то же самое время ее нужно рассматривать как строгое приложение старозаветных правил поведения, которых Лавкрафт придерживался изо всех сил. Он всегда хотел себя видеть провинциальным аристократом, занимающимся литературой как одним из изящных искусств, для собственного удовольствия и для оного же немногих друзей, не заботясь ни о вкусах публики, ни о модных темах, ни о чем бы то ни было в этом роде. Подобной персоне нет никакого места в нашем обществе; он это знал, но всегда отказывался с этим считаться. Во всяком случае, его отличало от истинного «сельского аристократа» то, что он ничего не имел; но отличало и другое: он не хотел с этим считаться.

В эпоху безудержного меркантилизма утешительно видеть кого-то, столь упрямо отказывающегося «продаваться». Вот, например, сопроводительное письмо, которое он прилагает в 1923 году к своей первой отправке рукописи в «Страшные истории»[7]:

> «Дорогой сэр,
>
> имея обыкновение — для собственной своей забавы — писать рассказы о необычном, макабрическом и фантастическом, недавно я был атакован дюжиной доброжелательно настроенных друзей, настойчиво меня убеждающих предложить некоторые из моих готических ужасов на рассмотрение вашему недавно основанному журналу. Прилагаю к этому пять новелл, написанных между 1917 и 1923 годами.
>
> Две первых, возможно, лучшие. Если они вам не подойдут, бесполезно, стало быть, читать остальные. <…>
>
> Не знаю, приглянутся ли они вам, поскольку отнюдь не обеспокоен тем, что требуется от «коммерческих» сочинений. Единственная моя цель — это то удовольствие, что я извлекаю из создания необычных положений, игры обстоятельств; и единственный читатель, с кем я считаюсь, это я сам. Образцами мне неизменно служат старые мастера, особенно Эдгар По, которым был любимым моим писателем с самого малолетства. Если, каким-нибудь чудом, вы сочтете для себя возможным напечатать мои вещицы, у меня есть

лишь единственное условие: чтобы не делалось никаких купюр. Если текст не может быть напечатан так, как он был написан, с точностью до точки с запятой и до последней запятой, ваш отказ примется не иначе как с признательностью. Но с другой стороны, я, конечно, не многим рискую, поскольку мало шансов, чтобы мои рукописи вами рассматривались. «Дагон» уже был отвергнут «Черной маской»[8], которой я его предложил под внешним нажимом, как обстоит дело и с прилагаемой посылкой».

Лавкрафт изменится в отношении многих пунктов, особенно в своей приверженности стилю «старых мастеров». Но его одновременно надменный и мазохистский, отчаянно антикоммерческий подход не изменится: отказ перепечатывать свои рассказы на машинке, отправка издателям грязных и мятых рукописей, систематическое упоминание о предыдущих отказах... Все, чтобы быть не по нраву. Никаких уступок. И здесь тоже он играет против себя самого.

# «Я, естественно, незнаком с явлениями любви, разве что читал по верхам» (письмо от 27 сентября 1919 года Райнхардту Кляйнеру)

Биография Лавкрафта включает в себя очень мало событий. «Никогда ничего не происходит», таков один из лейтмотивов его писем. Но можно сказать, что его жизнь, и без того сведенная к малому, была бы неоспоримо пустой, не пересекись их пути с Соней Хафт Грин.

Как и он, она принадлежала к движению «журналистов-любителей». Очень активное к 1929 году в Соединенных Штатах, это движение дало многим писателям, стоявшим вне, за пределами издательских кругов, удовлетворение видеть свою продукцию напечатанной, распространяемой и читаемой. Это будет единственным случаем общественной активности Лавкрафта; это ему принесет целую когорту друзей, а также жену.

Когда она его встретила, ей было тридцать восемь лет, то есть на семь лет больше, чем Лавкрафту. Она в разводе, от первого брака у нее шестнадцатилетняя дочь. Она живет в Нью-Йорке и зарабатывает на жизнь продавщицей в магазине одежды.

Она, похоже, сразу в него влюбилась. Со своей стороны Лавкрафт сохраняет сдержанное отношение. По правде говоря, он абсолютно ничего не знает о женщинах. Первый шаг, да и последующие должна делать она. Она приглашает его на обед, приезжает навестить в Провиденс. Наконец, в городке штата Род-Айленд под названием Магнолия она по своей инициативе его целует. Лавкрафт краснеет, потом белеет как мел… Поскольку Соня мягко над ним подсмеивается, он должен ей объяснить, что это в первый раз, с самых малых лет, когда его целуют.

Это происходит в 1922-м, Лавкрафту тридцать два года. Они с Соней поженятся два года спустя. На протяжении долгих месяцев он мало-помалу оттаивает. Соня Грин исключительно милая и чарующая женщина; притом с общей точки зрения и очень красивая. И в конце концов произошло немыслимое: «престарелый джентльмен» влюбился.

Позднее, после краха, Соня уничтожит все письма, адресованные ей Лавкрафтом; существовать из них продолжает только одно, причудливо-странное и патетическое в своем

желании понять человеческую любовь у того, кто себя чувствует во всех отношениях столь далеким от человечества. Вот краткие выдержки из него:

> «Дорогая миссис Грин,
>
> обоюдная любовь мужчины и женщины— это воображаемое переживание, которое состоит в наделении своего объекта некоторой интимной связью с эстетико-эмоциональной жизнью того, кто его испытывает, и зависит от особых условий, которые этим объектом должны выполняться. <…>
>
> С долгими годами медленно культивируемой любви приходят приспособленность и совершенное согласие; воспоминания, сны, утонченные эстетические стимулы и привычные впечатления красоты грез постоянно видоизменяются благодаря тому влиянию, которое один безмолвно оказывает на другого. <…>
>
> Есть значительная разница между чувствами в юности и в зрелости. К сорока, а возможно, к пятидесяти годам начинает совершаться полное изменение; любовь достигает тихой и безмятежной глубины, основанной на нежном союзе, рядом с которым эротическое влечение юности обретает определенный вид заурядности и пошлости.
>
> Юность несет с собой эротические и иллюзорные стимулы, связанные с осязательными феноменами младенчески тонких тел, установками девственности и зрительными образами гармоничных классических очертаний, символизируя какую-то свежесть и весеннюю недозрелостъ, которые весьма прекрасны, но которые не имеют ничего общего с супружеской любовью».

Эти соображения не являются ошибочными в плане теоретическом; они просто кажутся несколько неуместными. Скажем, в качестве любовного письма это в целом довольно непривычно. Как бы там ни было, этот антиэротизм, выставляемый напоказ, не остановит Соню. Она чувствует себя способной справиться с настороженностью своего причудливо-странного возлюбленного. В отношениях между людьми бывают элементы совершенно непостижимые; эта очевидность особенно наглядно обнаруживается в данном случае. Похоже, что Соня очень хорошо поняла Лавкрафта — его холодность, его ингибиции, его отказ и отвращение к жизни. Что до него, считавшего себя в тридцать лет старцем, остается удивляться, что он мог рисовать себе союз с этим динамичным, пышным, полным

жизни созданием. Еще и еврейка, еще и в разводе; что должно было бы для такого антисемита и консерватора, как он, составлять непреодолимое препятствие.

Утверждалось, что он надеялся развлечься; в этом нет ничего невероятного, даже если дальнейший ход событий и дал жестокое опровержение этой перспективы. Будучи писателем, он безусловно мог поддаться искушению «приобрести новый опыт», касающийся половых отношений и супружества. Наконец, надо помнить, что это Соня забежала вперед и что Лавкрафт был вообще неспособен, в каком бы то ни было вопросе, сказать «нет». Но самое невероятное объяснение кажется и наилучшим: очень похоже, что Лавкрафт был, некоторым образом, в Соню влюблен, как Соня была влюблена в него. И этих два человека, такие непохожие, но друг друга любившие, сочетались брачными узами 3 марта 1924 года.

# Шок от Нью-Йорка

Сразу же после бракосочетания пара поселяется в Бруклине, в квартире у Сони. Лавкрафт проживет там два самых удивительных года своей жизни. Затворник из Провиденса, нелюдимый и мрачноватый, превращается в любезного человека, полного жизни, всегда готового к вылазке в ресторан или в музей. Он рассылает воодушевленные письма, чтобы оповестить о своей женитьбе:

> «Двое составляют теперь одно. Другая приняла фамилию Лавкрафта. Заложена новая семья!
>
> Хотел бы я, чтобы вы видели «дедушку» всю эту неделю, регулярно встающим по утрам, скорым шагом расхаживающим туда и сюда. И все это в виду дальнейшей перспективы постоянной литературной работы — первой моей настоящей службы!»

Его адресаты заявляются к нему в гости, в квартире Лавкрафтов всегда «полный сбор». Для них полная неожиданность обнаружить молодого тридцатичетырехлетнего человека там, где они думали найти разуверившегося во всем старца; Лавкрафт в этот период сталкивается с неожиданностью того же плана. Он начинает даже лелеять мечты о литературной известности, о знакомствах с издателями, ему рисуется успех. Это чудо называется Соня.

Он даже не жалеет о колониальной архитектуре Провиденса, без которой, как он считал, не сможет прожить. Наоборот, его первая встреча с Нью-Йорком отмечена изумлением; отголоски чего мы находим в новелле во многом автобиографичной — «Он», написанной в 1925 году:

> «Приехав в этот город, я увидел его в сумерках, с высоты моста, величественно встающим над водами. Невероятные его пики и пирамиды возвышались в ночи, как цветы. Подкрашенный лиловой дымкой, город тонко перекликался с пылающими облаками и первыми вечерними звездами. Потом он осветился, одно окно за другим. И широкий обзор мерцающих волн, где скользили раскачивающиеся фонари и сигнальные рожки издавали странные благозвучия, напоминал звездную твердь, фантастическую, омываемую волшебной музыкой».

Лавкрафт никогда не был так близок к счастью, как в этот, 1924 год. Эта чета могла бы просуществовать долго. Он мог бы получить место редактора в «Страшных историях». Могла бы, мог бы...

Однако все пошатнется в результате небольшого события, чреватого последствиями: Соня потеряет место работы. Она попытается открыть свой собственный модный магазинчик, но дело захиреет. Лавкрафт, стало быть, будет вынужден искать работу, чтобы обеспечить семье пропитание.

Задача окажется совершенно невозможной. Он тем не менее будет стараться, отзываясь на сотни предложений, в первом порыве обращаясь со своей кандидатурой... Полное поражение. Конечно, он не имеет никакого представления о реальных вещах, стоящих за словами «динамизм», «конкурентоспособность», «деловитость», «эффективность»... Но все же в условиях экономики, которая даже не была в ту пору в кризисе, он, казалось бы, должен был суметь найти какую-нибудь подчиненную должность... Но нет же. Ничего подобного. Нет, не существует места в американской экономике того времени для такого человека, как Лавкрафт. В этом есть своего рода мистика, но этого он сам, хотя и сознает свою неприспособленность и свои промахи, совершенно не понимает.

Вот отрывок из письма, которое он по кругу рассылает в конце концов «вероятным работодателям» :

> «Мнение, согласно которому человек, даже будучи образованным и немалого ума, не может обрести осведомленности в сфере, несколько за пределами его навыков, представлялось бы мне наивным; тем не менее, недавние события показали мне самым недвусмысленным образом, до какой степени широко этот предрассудок распространен. С тех пор как, вот уже два месяца, я начал поиски работы, для которой от природы и по роду своих приобретенных занятий я хорошо оснащен, я отозвался на где-то около сотни объявлений, не снискав даже шанса бытъ удовлетворительным образом выслушан — очевидно, потому, что не могу сослаться на прежде занимаемую должность, соответствующую по компетенции, в других фирмах, куда я обращался. Итак, отказываясь от традиционных формальностей, я, наконец, в порядке опыта пытаюсь забрать инициативу».

Несколько шутовская сторона этой попытки (особенно, «в

порядке опыта»: это неплохо) не должна замазывать того факта, что Лавкрафт находился в финансовом положении действительно плачевном. И повторные провалы его удивляют. Если он смутно сознавал, что живет не совсем в согласии с обществом своего времени, он все же не рассчитывал на столь явно выраженное неприятие. Далее, нужда доводит до того, что он объявляет, что готов, «принимая во внимание обычай и необходимость, начинать на самых скромных условиях и за пониженное вознаграждение, какое, по обыкновению, полагается новичкам». Но не поможет ничто. Какой бы ни был оклад, его кандидатура никого не интересует. Он не может приспособиться крыночной экономике. И он начинает продавать мебель.

Параллельно его подход к окружающей среде начинает меняться к худшему. Нужно быть бедным, чтобы хорошо понимать Нью-Йорк. И Лавкрафт обнаружит изнанку декораций. За первым описанием этого города в новелле «Он» последуют такие:

> «Но мои ожидания были вскоре обмануты. Там, где луна давала мне иллюзию красоты и очарования, дневной неприкрытый свет обнаруживал лишь одну только грязь, странный вид и нездоровое разрастание камня, распростирающегося вширь и ввысь.
>
> В эти улицы, напоминающие каналы, изливалось его многолюдье. Это были чужаки, приземистые и смоленные ветром, с задубелыми лицами и узкими глазами, чужаки лукавые, без мечтаний и закрытые для всего, что их окружало. У них не было ничего общего с голубоглазым человеком, принадлежащим древнему роду колонистов, который в глубине сердца хранил любовь к зеленеющим пажитям и белым колокольницам городков Новой Англии».

Здесь мы видим первые проявления того расизма, который будет в дальнейшем питать творчество ГФЛ. Он предстает изначально в довольно банальном виде: безработный, под угрозой бедности Лавкрафт все хуже и хуже переносит среду агрессивного и жесткого урбанизма. Он испытывает, сверх того, известную горечь от констатации того факта, что иммигранты самого разного происхождения без труда поглощаются той кипучей melting-pot[9], какой была Америка в 20-е годы, тогда как он, невзирая на свое чисто англосаксонское происхождение, все еще находился в поисках положения. Но это не все. То ли еще будет.

31 декабря 1925 года Соня уезжает в Цинциннати, где она

нашла новую работу. Лавкрафт отказывается ехать туда вместе с ней. Он не выдержит изгнания в каком-то безымянном городке Среднего Запада. Во всяком случае, он больше в это не верит — и он начинает подумывать о возвращении в Провиденс. Это можно пронаблюдать по следам в новелле «Он»: «Итак, мне все же удалось написать несколько стихотворений, хотя и гоня желание, которое у меня было, вернуться домой, к своей семье, из-за страха возвращаться с униженным видом, с понурой головой, после поражения».

Он все же останется чуть более года в Нью-Йорке. Соня теряет место в Цинциннати, но снова находит в Кливленде. Американская мобильность... Она возвращается домой каждые две недели, привозя мужу деньги, необходимые на прожитие. А он, он продолжает — тщетно — свои смехотворные поиски работы. Он себя чувствует на самом деле ужасно неловко. Он хотел бы вернуться домой, в Провиденс, к своим тетушкам, но не осмеливается. Впервые в жизни для него невозможно вести себя как gentleman. Вот как он описывает поведение Сони своей тетушке Лилиан Кларк:

> «Я никогда не видел отношения, более заслуживающего восхищения, полного несвоекорыстного внимания и участия; каждая финансовая трудность, с которой я сталкиваюсь, принимается и извиняется, как только обнаруживает свою неизбежность... Преданность, способная безропотно принимать эту совокупность некомпетентности и эстетствующего эгоизма, столь противоположная всему тому, чего можно было ожидать поначалу, конечно, явление столь редкое, столь близкое к свя-тости в ее историческом смысле, что достаточно иметь малейшее чувство художественных пропорций, чтобы отвечать обоюдным, самым живым уважением, восхищением и привязанностью».

Бедный Лавкрафт, бедная Соня. Тем не менее неизбежное в конце концов заставит себя признать, и в апреле 1926 года Лавкрафт покинет квартиру в Нью-Йорке, чтобы вернуться жить в Провиденс со старшей из своих тетушек, Лилиан Кларк. Три года спустя он разведется с Соней — и не познает больше ни одной женщины. В 1926 году его жизнь, в собственном смысле слова, обретет свой конец. Подлинное же его творчество — серия «старших текстов» — обретет свое начало.

Нью-Йорк решительно оставит на нем свою печать. Ненависть его и злоба против «смрадной и аморфной гибридности» этого

нового Вавилона, против этого «колосса, инородного, нечистокровного и обезьянничающего, который косноязычит и вульгарно горлобесит, без мечтаний, замкнутый своими пределами», непрестанно, в течение 1925 года, будут ожесточаться вплоть до горячки бреда. Можно даже сказать, что один из центральных символов в его творчестве — представление о титаническом и величественном городе, основаниями своими уходящим в клоаку, которая кишит омерзительными тварями из кошмаров, — напрямую происходит от его опыта в Нью-Йорке.

# Расовая ненависть

Лавкрафт на самом деле всегда был расистом. Но в его юности этот расизм не превосходил того, что допускалось в общественном классе, которому он принадлежал, — классу старинной протестантской и пуританской буржуазии Новой Англии. В том же круге понятий он, совершенно естественно, был реакционером. Во всем, будь то техника стихосложения или девичьи наряды, выше он ценит идею порядка и традиции, нежели свободы и прогресса. Ничего оригинального или эксцентрического. Он старого образца, это его особенность, и все тут. Ему кажется очевидным, что протестанты англосаксонского происхождения определены природой на первостепенное место в общественном укладе; к другим расам (которые он, в любом случае, знал очень мало и не имел никакого желания узнавать) он не испытывал ничего, кроме доброжелательного и отстраненного пренебрежения. Пусть каждый остается на своем месте, пусть каждый избегает всех опрометчивых нововведений, и все будет хорошо.

Пренебрежение — это чувство, не слишком литературно продуктивное; оно скорее побуждает к молчанию в хорошем вкусе. Но Лавкрафт будет вынужден жить в Нью-Йорке; там он узнает ненависть, отвращение и страх, весьма незаурядные. И именно в Нью-Йорке его расистские взгляды превратятся в подлинный расовый невроз. Будучи беден, он будет вынужден жить в тех же кварталах, что и эти иммигранты, «непристойные, отталкивающие и кошмарные». Он окажется с ними бок о бок на улицах, он окажется с ними бок о бок в публичных парках. Его будут толкать в метро «сальные и ухмыляющиеся мулаты», «мерзейшие негры, похожие на гигантских шимпанзе». Он встретится с ними снова в очередях на бирже труда и с ужасом констатирует, что его аристократическая манера держать себя и его рафинированная образованность, окрашенная «уравновешенным консерватизмом», не дают ему никакого преимущества. Подобные ценности не имеют хождения в Вавилоне, это царство хитрости и звериной силы, «евреев с крысиным лицом» и «чудовищных полукровок, которые валят абсурдно подрягивающей походкой».

Теперь речь уже не идет о «хорошо воспитанном» «белых англосаксонских протестантов»; это ненависть животная, ненависть зверя, посаженного в клетку и вынужденного делить свою клетку со зверями другой — и сомнительной — породы. Тем

не менее его лицемерие и его хорошее воспитание продержатся долго, вплоть до конца; как он писал своей тетушке, «не пристало людям нашего круга выделять себя наособицу словами или необдуманными поступками». По свидетельству близких, когда Лавкрафт пересекается с иноплеменниками, он сжимает зубы, слегка бледнеет; но сохраняет спокойствие. Его ожесточенность прорывается только в письмах — до того, как это произойдет в новеллах. Мало-помалу она превращается в фобию. Его видение, питаемое ненавистью, поднимается до высот откровенной паранойи и еще выше, вплоть до абсолютного нарушения взгляда, предвещающего вербальные расстройства «старших текстов». Вот, например, как он рассказывает Белкнап Лонгу о посещении Нижнего Ист-Сайда и как он описывает населяющих его иммигрантов:

> «Штуковины органического происхождения, которые наводняют это жуткое чрево, даже в вымученном воображении нельзя себе представить относящимися к человеческому роду. Это чудовищные и расплывчатые наброски питекантропа и амебы, кое-как слепленные из какого-то ила, смрадного и вязкого, получившегося в результате земляного гниения, которые пресмыкаются и перетекают по улицам и в улицах грязи, входя и выходя в окна и двери таким образом, который не наводит ни на что другое, кроме мыслей о всепобеждающем черве, или о малоприятных вещах, изошедших из морских бездн. Эти штуковины - или дегенерирующее вещество в процессе клейкого брожения, из которого они сляпаны, — кажется, текут, просачиваются и проливаются в зияющие щели тех ужасных домов, и мне пришла мысль о веренице чанов, исполинских и злотворных, в край переполненных разлагающимися мерзопакостями, которые того и гляди хлынут, чтобы утопить весь мир целиком в лепрозной стихии полужидкого гниения.
>
> Из этого кошмара злотворной заразы я не смог вынести воспоминания ни о едином живом лице. Индивидуальная уродливость терялась в этой коллективной пагубе; что оставляло на сетчатке лишь расползающиеся и призрачные очертания души, больной от распада и от упадка... склабящаяся желтая личина с едкой сукровицей, текущей, точащейся из глаз, из ушей, из носу, изо рта, истекающей изо всех точек с дефективным пузырением чудовищных и неимоверных язв... »

Это, бесспорно, рука великого Лавкрафта. Что за племя могло спровоцировать на такой «водопад»? Он уже и сам толком не знает; в одном каком-то месте он говорит об «итало-семито-монголоидах». Действующие этнические реалии имеют тенденцию размываться; в любом случае, он презирает их всех и уж вовсе не способен вдаваться в подробности. Это галлюцинирующее видение стоит непосредственно у истоков описания кошмарных существ, населяющих цикл Ктулху. Именно расовая ненависть и вызывает у Лавкрафта этот поэтический транс, где он самого себя превосходит в сумасшедшем и ритмическом пульсировании окаянских оборотов; именно она озаряет его самые сильные «старшие тексты» стихийно-пагубной и мерзейшей вспышкой. Связь с очевидностью проявилась в рассказе «Ужас в Ред-Хуке».

По мере того как продлевается вынужденное пребывание Лавкрафта в Нью-Йорке, его отвращение и его страх разрастаются вплоть до того, что достигают пугающих пропорций. Так, он пишет Белкнап Лонгу, «нельзя говорить спокойно о проблеме монголоидов в Нью-Йорке». Далее в письме он заявляет: «Надеюсь, что конец положит война— но не ранее, чем наш разум полностью раскрепостится от гуманитарных цепей сирийского суеверия, наложенных Константином. Итак, покажем нашу физическую мощь, как мужи и арийцы, осуществим научную массовую депортацию, от которой будет нельзя уклониться и после которой не будет возврата». В другом письме, выполняя зловещую функцию предтечи, он ратует за газ циан.

Возвращение в Провиденс ничего не поправит. До своего пребывания в Нью-Йорке он даже не подозревал, что в улицы и этого очаровательного провинциального городка могут вкрадываться инородные существа; он, так сказать, с ними пересекался, их не видя. Но теперь его взгляд обрел мучительную остроту; и вплоть до тех кварталов, которые он так любил, он обнаруживает первые пятна этой «проказы»: «Возникающие из различных отверстий и влачащиеся по узким тропкам смутные очертания и, однако, принадлежащие органической жизни...»

Мало-помалу, однако, затворничество от мира окажет свое действие. Избегая всякого зрительного контакта с племенем инородцев, он смог слегка успокоиться; и его преклонение перед Гитлером пошатнулось. Хотя поначалу он видел в нем «стихийную силу, призванную возродить европейскую культуру», он придет к тому, чтобы считать его «честным шутом», потом — признать, что «хотя его цели по сути и святы, нелепый экстремизм его нынешней политики рискует повести к

разрушительным результатам и противоречию с исходными принципами».

Наряду с этим, правда, реже звучат призывы к резне. Как он пишет в одном из писем, «либо их прячут, либо их убивают»; и он постепенно приходит к тому, чтобы считать первое решение предпочтительным, особенно в результате пребывания на Юге, в гостях у писателя Роберта Барлоу, где он с изумлением наблюдает, что поддержание строгой расовой сегрегации может позволить белому культурному американцу непринужденно себя чувствовать в среде с высокой плотностью черного населения. Само собой разумеется, уточняет он для своей тетушки, «на курортах Юга неграм не разрешается выходить на пляж. Можете ли вы себе представить тонко чувствующих людей, купающихся бок о бок со сворой сальных шимпанзе?»

Часто недооценивают значение расовой ненависти в творчестве Лавкрафта. Один только Франсис Лакассен[10] отважился, соблюдая учтивость, пристально рассмотреть этот вопрос в своем предисловии к «Письмам». Там он как раз пишет: «Мифы Ктулху свою холодную мощь извлекают из того садистического наслаждения, с каким Лавкрафт предает на погибель существам, пришедшим со звезд, людей, наказываемых за их схожесть с нью-йоркскими подонками, которые его унижали». Это замечание кажется мне чрезвычайно глубоким, хотя и неверным. Что бесспорно, то бесспорно, — у Лавкрафта, как говорят боксеры, «есть злоба». Но роль жертвы, требуется уточнить, в его новеллах играет, как правило, университетский профессор, англосакс, культурный, выдержанный и хорошо образованный. Его собственный тип, собственно говоря. Что до истязателей, прислужников безыменных культов, то это почти всегда метисы, мулаты, полукровки «самого низкого пошиба». Во вселенной Лавкрафта жестокость не есть изощренность ума; это животное побуждение, которое совершенно сочетается с самым темным тупоумием. Что касается человеческих личностей, куртуазных, рафинированных, с чрезвычайной утонченностью манер... они будут собой обеспечивать идеальные жертвы.

Нам понятно, что главная страсть, которая одушевляла его творчество, относится к категории мазохизма скорее, нежели садизма; что, впрочем, лишь подчеркивает его опасную глубину. Как указывал Антонен Арто, жестокость по отношению к другому приносит лишь посредственные художественные результаты; жестокость по отношению к себе гораздо интереснее.

Это правда, что ГФЛ случалось обнаруживать восхищение перед «рослыми нордическими белокурыми бестиями», «бешеными викингами, убивавшими кельтов» и т. д. Но это тем

более горькое восхищение; он себя чувствует крайне далеким от этих персонажей и никогда бы не счел возможным, в противоположность Говарду, вводить их в свои сочинения. Юному Белкнап Лонгу, который мягко подсмеивается над ним за его преклонение перед «крупными белокурыми хищниками», он отвечает с изумительной откровенностью: «Вы совершенно правы, говоря, что слабые-то и боготворят сильных. Это ровно мой случай». Он прекрасно знает, что ни в какой героической Валхалле битв и побед ему нет места; разве что, как обычно, место побежденного. Он проникнут до мозга костей своим поражением, всем своим предрасположением, природным и базовым, к поражению. Также и в его литературной вселенной у него не будет другого места для себя, кроме одного: места пострадавшего.

# Как мы можем научиться у Говарда Филлипса Лавкрафта основываться духом в живой жертве

Герои Лавкрафта отвергают от себя всякую жизнь, отрекаются от всякой человеческой радости, становятся чистым интеллектом, чистым разумом, направленным к единственной цели: поиску знания. В конце исканий их ждет ужасающее откровение: от болотных топей Луизианы до стылых плоскогорий антарктических пустынь, в самом сердце Нью-Йорке, как и в сумрачных лощинах Вермонта, — все говорит о Вселенском присутствии Зла. «Не стоит думать, что человек — это самый древний или самый сильный из хозяев планеты, ни что общая масса жизни и вещества — единственная, какая попирает землю. Ветхие были, Ветхие есть поныне, Ветхие будут вечно. Не только лишь в пространствах, ведомых нам, но в промежутках этих пространств. Предначалъные, безмерные, могущественные и беспристрастные».

Зло многоликое; инстинктивно почитаемое таящимися и себе на уме вырожденческими народцами, слагающими устрашающие гимны ему во славу.

> «Йогъ-Софот — это дверь. Йогъ-Софот — это ключ и ключарь у двери. Прошлое, настоящее и грядущее в Йогъ-Софоте — не более чем Одно. Он знает, где Ветхие пробили ход во время уно; он знает, где они пробьют ход в грядущее. <…>
>
> Их голосом голосит ветер, сознание их присутствия вызывает ропот земли. Они гнут леса, они громят города; и, однако, ни лес и ни город не знают руки, которая бьет. В холодном пустолюдъе Кадата знавали их, и кто из людей искони знавал бы Кадат? <…>
>
> Вы признаете их за нездешнее святотатство. Их рука сдавливает горло, а их вы не видите; и обиталище их— не более чем одно с вашим хорошо защищенным порогом. Йогъ-Софот— это ключ той двери, чрез которую встречаются сферы. Человек царит ныне там, где они царили во время уно; скоро они воцарятся там, где ныне царит человек. Залетом идет зима; после зимы грядет весна. Они ждут во всетерпенъе и во всесилье, ибо они

вновь воцарятся на этом свете».

Этот великолепный магический распев заслуживает нескольких замечаний. Прежде всего Лавкрафт был поэт; он принадлежит к тем писателям, которые начинали с поэзии. Первое свойство, которое он обнаруживает, это гармоническая уравновешенность его оборотов; все остальное лишь прилагается, и притом когда много работаешь.

Далее надо сказать, что стансы эти о всесилии Зла звучат неприятно-знакомо. В целом мифология Лавкрафта изрядно оригинальна; но порой она предстает как устрашающая инверсия христианской тематики. Это особенно ощутимо в «Ужасе Данвича», где неграмотная селянка, не познавшая мужа, производит на свет чудовищное создание, наделенное сверхчеловеческими силами. Это воплощение-перевертыш кончает мерзейшей пародией на претерпенье Страстей, где создание это, приносимое на заклание на взлобье холма, возвышающегося над Данвичем, испускает отчаянный крик: «Отче, отче... Йогъ-Софот!», верный отголосок «Eloi, Eloi, lamma sabachtani!» Лавкрафт отыскивает здесь очень древний исток фантастического: Зло, рожденное от противоестественного плотского союза. Это представление совершенно срастается с его маниакальным расизмом; для него, как для всех расистов, ужасом, возведенным в абсолют, оказывается даже не столько другая раса, как смешение, скрещивание. Применяя одновременно свои познания в генетике и свое знакомство с сакральными текстами, он созидает взрывоопасное целое, неслыханное по тошнотворности. Христу как новому Адаму, пришедшему возродить человечество любовью, Лавкрафт противополагает «негра», пришедшему возродить человечество скотством и пороком. Ибо день Великого Ктулху близок. Эру его пришествия будет легко распознать: «В этот час люди станут подобными Ветхим: свободными, дикими, по ту сторону добра и зла, отбросив всякий моральный закон, истребляя друг друга с громкими криками в течение веселых разгулов. Освобожденные Ветхие научат их новым способам кричать, убивать, пировать; и вся земля зардеет последней бойней разнузданного экстаза. Тем временем подобающими обрядами культ должен поддерживать живую память о тех преждебывших нравах и пророкать их возврат». Этот текст есть не что иное, как исключительно сильный парафраз апостола Павла.

Мы подступаемся здесь к самому нутру расизма у Лавкрафта, который сам себя предназначил в жертвы и который выбрал своих палачей. Он не питает никаких сомнений на сей предмет: «тонко

чувствующие человеческие существа» будут побеждены «сальными шимпанзе»; их будут перемалывать, истязать и пожирать; их тела будут рвать на части в гнусных обрядах, под неотвязные звуки исступленных барабанов. Уже глянец цивилизации пошел трещинами; силы Зла ждут «во всетерпенье, во всесилье», ибо они вновь воцарятся на этом свете.

Более глубоко, нежели размышление об упадке культур, которое есть всего лишь рациональное оправдание, лежащее на поверхности, залегает страх. Страх идет издалека; горечь в перегонке; она сама производит негодование и ненависть.

Одетые в строгие и немного унылые костюмы, привыкшие сдерживать выражение своих эмоций и желаний протестанты-пуритане Новой Англии порой могут заставить себя забыть о своем животном происхождении. Вот почему Лавкрафт будет мириться с их обществом, хотя и в умеренных дозах. Сама их незначительность его утешает. Но в присутствие «негров» его обуревает неуправляемая нервная реакция. Их витальность, их очевидное отсутствие комплексов и ингибиций пугает его и отталкивает. Они танцуют на улице, они слушают ритмическую музыку… Они громко разговаривают. Они смеются на людях. Похоже, что жизнь их развлекает; это смущает. Ибо жизнь есть зло.

# Против мира, против жизни

Сегодня более чем когда-либо Лавкрафт был бы человеком неприспособленным и затворником. Родившийся в 1890 году, он казался уже своим современникам, в годы своей молодости, замшелым реакционером. Можно с легкостью догадаться, что бы он подумал об обществе нашей эпохи. После его смерти оно непрестанно развивалось в направлении, которое заставило бы Лавкрафта презирать его еще больше. Механизация и модернизация неотвратимо разрушают тот образ жизни, к какому он был привязан всеми своими фибрами (он, впрочем, не строит себе никаких иллюзий насчет возможностей человека управлять событиями; как он пишет в одном письме, «все в этом современном мире есть не более чем безусловное и прямое последствие открытия применения пара и электрической энергии в крупном масштабе» ).

Идеалы свободы и демократии, вызывавшие у него омерзение, распространились на всей планете. Идея прогресса стала не подлежащим обсуждению, почти бессознательным кредо, что могло только вывести из себя человека, заявлявшего: «То, что мы ненавидим, это просто изменение как таковое». Либеральный капитализм распространил свое засилье на убеждения; шествуя с ним рука об руку воцарились меркантилизм, реклама, абсурдный и издевательский культ экономической результативности, аппетит исключительный и неумеренный к материальным благам. Хуже того, либерализм распространился из области экономической в область половых отношений. Все сентиментальные фикции разбились вдребезги. Чистота, девственность, верность, пристойность стали синонимом смешного. Ценность человека сегодня измеряется его экономической отдачей и его эротическими возможностями: то есть точно как раз теми двумя вещами, которые Лавкрафт презирал больше всего.

Писатели-фантасты бывают, как правило, реакционерами просто потому, что они особенно, можно было бы сказать, профессионально, сознают существование Зла. Довольно любопытно, что среди многочисленных учеников Лавкрафта ни одного не сразило таким простым фактом: эволюция современного мира сделала еще более наличествующими, еще более живыми лавкрафтианские фобии.

Как исключение приведем случай Роберта Блоха, одного из самых молодых его адресатов (во время начала их переписки ему пятнадцать лет), который пишет свои лучшие вещи, предаваясь

излияниям ненависти к современному миру, к молодости, к раскрепощенным женщинам, рок-музыке и т. д. Джаз — уже для него упадническая непристойность; что касается рока, Блох толкует его как возвращение обезьяноподобнейшей дикости, поощряемой лицемерной безнравственностью интеллектуалов-прогрессистов. В новелле «Милые шестнадцать» Ангелы ада, поначалу просто поданные как шайка ультражестоких негодяев, под конец учиняют жертвенный ритуал над дочерью антрополога. Рок, пиво и жестокость. Это совершенно блестяще сделано, совершенно логично, совершенно оправданно. Но такие попытки ввести демоническое в кадр современности остаются исключительными. И Роберт Блох своим реалистическим письмом, своим вниманием к социальному положению персонажей весьма откровенно избавился от влияния ГФЛ. Среди писателей, более непосредственно связанных с лавкрафтианским направлением, никто не перенял на себя расистских и реакционерских фобий мэтра.

Действительно, этот путь опасен, и он ведет лишь к весьма узкому выходу. Это вопрос не только цензуры и осуждения критики. Возможно, писатели-фантасты чувствуют, что враждебность ко всем видам свободы в конце концов порождает враждебность к жизни. Лавкрафт это чувствовал не хуже их, но он не останавливается на полдороге; он экстремист. Пусть мир будет плох, плох внутренне, плох по самой своей природе—вот тот вывод, который совершенно его не смущает; и вот каков самый глубокий смысл его преклонения перед пуританами: его восхищает в них то, что они '(ненавидели жизнь и считали пошлостью заявление, что она стоит того, чтобы жить». Мы прейдем эту юдоль слез, которая отделяет детство от смерти; но нам будет нужно остаться чистыми. ГФЛ никоим образом не разделял с пуританами их упований; но он разделял их отказ. Он разъясняет свою точку зрения в одном письме Белкнап Лонгу (написанном, что примечательно, за несколько дней до женитьбы):

> «Что до пуританских запретов, то с каждым днем я ими понемногу все более восхищаюсь. Это попытки к тому, чтобы сделать из жизни произведение искусства— чтобы сформировать образец красоты в том свинарнике, каким является животное существование, — и из этого пробивается ненависть к жизни, которой, отмечена душа самая глубокая и самая восприимчивая. Я так устал слушать поверхностных ослов, бушующих против

> пуританизма, что, думаю, я стану пуританином. Пуританствующий интеллектуал — это идиот, почти такой же, как и антипуританствующий — но пуританин по тому, как он ведет себя в жизни, — это единственный человеческий тип, который можно искренне уважать. Я не питаю ни почтения, ни какого-то бы ни было уважения ни к одному человеку, который не живет в воздержании и чистоте».

На закате дней ему случится обнаруживать сожаления, горькие порой, перед лицом одиночества и краха его жизни. Но эти сожаления остаются, если можно так выразиться, теоретическими. Он отчетливо восстанавливает в памяти те периоды своей жизни (конец отрочества, короткий и решающий промежуток женитьбы), когда он мог бы свернуть с этой дороги к тому, что называется счастьем. Но он знает, что, возможно, он не был в состоянии повести себя по-другому. И в конце концов он считает, как Шопенгауэр, что «не так-то плохо отделался».

Он мужественно встретит смерть. Заболев раком кишечника, который распространился на все органы тела, 10 марта 1937 года он был доставлен в «Больницу имени Джейн Браун». Он поведет себя как образцовый больной, вежливый, любезный, со стоицизмом и куртуазностью, что произведет впечатление на медицинских сестер, несмотря на его острейшие физические страдания (к счастью, приглушаемые морфием). Он свершит формальности агонии со смирением, если не с тайным удовлетворением. Жизнь, ускользающая из его телесной оболочки, его старинная врагиня; он ее хулил, он с ней бился; у него не вырвется ни слова сожаления. И 15 марта 1937, без дальнейших происшествий, он отходит.

Как говорят биографы, «Лавкрафт умер, его творение родилось». И действительно, только сейчас мы начинаем прозревать истинное место Лавкрафта, то же или превыше, чем у Эдгара По, во всяком случае решительно уникальное. У него порой было чувство, перед лицом повторяющегося краха его литературного творчества, что жертвование всей его жизни в конечном счете было бесполезным. Мы можем сегодня судить об этом по-другому; мы, те, для кого он стал главным первопроходцем другой вселенной, лежащей далеко за пределами человеческого опыта и тем не менее сказывающейся очень точным эмоциональным воздействием.

Этому человеку, которому не задалось жить, в конце концов задалось писать. Он хватил лиха. Он потратил годы. Помог ему Нью-Йорк. Он, такой мягкий, такой куртуазный, там обнаружил

ненависть. По возвращении в Провиденс он сочинил великолепные новеллы, лихорадочно-трепещущие, как магические распевы, безошибочно-точные, как анатомирование. Драматическая структура «старших текстов» внушительна по своему богатству; повествовательные приемы отточены, новы, дерзки; возможно, всего этого не было бы достаточно, не чувствуй мы в средоточии целого давления внутренней всепожирающей силы.

Всякая великая страсть, будь то любовь или ненависть, порождает в конце концов подлинное произведение. Можно об этом сожалеть, но нужно это признать: Лавкрафт был скорее на стороне ненависти; ненависти и страха. Вселенная, интеллектуально им постигаемая как безразличная, эстетически-чувственно становится враждебной. Собственное его существование, которое могло бы оказаться не более чем вереницей банальных разочарований, становится хирургической операцией и перевертышем торжественной мессы.

Творческий акт его зрелости сохранил верность физической прострации его юности, преобразив ее. В этом — и глубинная тайна гения Лавкрафта, и чистый исток его поэзии: ему удалось трансформировать свое отвращение к жизни в движущую враждебность.

Дать альтернативу жизни во всех ее видах, составить постоянную оппозицию, постоянный иск против жизни — такова высочайшая миссия поэта на этой земле. Говард Филлипс Лавкрафт эту миссию выполнил.

**notes**

# Примечания

# 1

1 Что было довольно трудно в то время. Положение полностью изменилось благодаря опубликованию под редакцией Франсиса Лакассена трехтомника Лавкрафта в серии «Букэн» (Гобер Лаффон).

# 2

[2] Опубликованные в серии j'ai Lu; очень красивая фотография Г. Ф. Лавкрафта в форме медальона, ставшая классической.

# 3

[3] Эти восемь произведений, первыми опубликованные во Франции, составляют содержание выпусков 4 и 5 в серии Présence du Futur, «Начало легенды».

## 4

[4] Здесь М. Уэльбек предпочитает французский перевод названия, «Dans l'abîme du temps», оригинальному английскому, «The Shadow out of Time» — очевидно, и повлекшему метафорический оборот; так что хочется сказать «...отверзается бездна»; воспользуйся же я своим вариантом, «Тень тьмы времен», пришлось бы сказать, например, «...раскалывается тьма». — Примеч. пер.

# 5

[5] Греческое слово τεχνή в переводе означает «искусство»; речь идет об императиве художественном. - Примеч. пер.

# 6

[6] Pseudo-cou bulbeux — превращенный в эпитет термин pseudo-bulbaire [псевдобульбарный — бывает паралич]; bulbe — бот., анат. луковица; продолговатый мозг. Bulbaire — луковичный; бульбарный. Bulbeux — луковичный; луковицеобразный, шишковатый.

## 7

[7] «Страшные истории» (Weird Tales. The Unique Magazine) — американский журнал мистической литературы. Выходил с 1923 по 1954 г.

## 8

[8] «Черная маска» (The Black Mask) — американский журнал «дешевого чтива», публиковавший приключенческую, любовную и мистическую литературу. Выходил с 1920 по 1951 г.

# 9

[9] Плавильня (англ.)

# 10

[10] Современный французский исследователь творчества Г. Ф. Лавкрафта.